



UNIVERSITÀ DI PISA

**DIPARTIMENTO DI
FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA**

**CORSO DI LAUREA IN LINGUISTICA E TRADUZIONE
Curriculum Traduzione Letteraria**

**TESI DI LAUREA
Lermontov. Il superuomo fanciullo**

CANDIDATO

Raffaele Marchi

RELATORE

Chiar.mo Prof. Stefano Garzonio

CORRELATORE

Chiar.mo Prof. Marco Sabbatini

ANNO ACCADEMICO 2018/2019

Indice

Introduzione.....	1
Capitolo 1. Analisi traduttologica.....	3
1.1 Il pensiero nel piede e la rima sulla penna.....	4
1.2 La voce di petto.....	14
1.3 La retorica dell'anima.....	22
1.4 Oriente, Occidente, ancora Oriente.....	45
1.5 Di là dai monti e lungo il fiume.....	55
1.6 Peregrinazioni attraverso la natura.....	100
Capitolo 2. Poesie scelte 1829-1841.....	117
Conclusioni.....	208
Bibliografia.....	210

Introduzione

Accostandosi alla poesia di Lermontov, e per di più con fini traduttivi, ovvero naturalmente invasivi, è inevitabile avvertire tutta un'energia che scoraggia l'impresa: la grande potenza espressiva; la finezza dei suoni; il lessico talvolta vago, talvolta insindacabile; l'ardita sperimentazione metrica: questi sono fattori che pretendono dal traduttore qualcosa di più dell'impegno e della capacità: quel che si potrebbe definire rispetto.

Ritrovatomi a fare i conti con un genio poetico indiscusso, è da questo iniziale timore, più che reverenziale direi funzionale, che la mia prassi traduttiva ha preso le mosse: fondamentale era comprendere l'animo poetico di Lermontov, il suo strato più sincero e fecondo, dal quale dovevano nascere le più riuscite e variopinte espressioni della sua arte.

Raramente si è parlato tanto a proposito di lirismo: in Lermontov tutto è pregno di una soggettività dolente, perché reale, mal celata dalle vesti formali e dalle maschere di convenienza; e necessariamente cruda, senza sconti, proprio per via del suo imponente protagonismo, tanto che alle volte si ha l'impressione, leggendo le poesie più marcatamente introspettive, che il lirismo sia intrinseco alla poesia, quasi che poetare fosse un modo per nobilitare, oltre che per addolcire, certe sensazioni pericolosamente ritrose alla ragione. Non stupisce, perciò, che per definire la gran parte dell'opera lermontoviana, quella più densa di lirismo, si sia parlato di una sorta di diario spirituale, o «diario delle sensazioni» (Gobetti, 2016: 54): la giustezza di questa espressione si evince da una lettura profonda delle poesie liriche, la cui selezione che si intende qui proporre rappresenta un discreto campione: perfino quando il poeta ricorre a un alter ego – che sia una vela in mezzo alla tempesta, uno scoglio abbandonato da una nube passeggera, o un corvo della steppa –, l'Io poetico ne risulta tutt'altro che ridimensionato, anzi, semmai rigenerato e forte di nuove forme in cui esprimersi con maggiore incisività. Per dirla con un paragone: se il maestro Puškin riusciva, grazie a un talento solubile e leggerissimo, a versare la propria anima nei vari feticci senza quasi destare il sospetto di esser nascosto dietro ai versi, l'allievo Lermontov è dotato di ben altra capacità: quella di piegare, quasi fosse un'onda del Terek lanciato tra le gole del

Gran Caucaso, tutti gli oggetti dello sforzo poetico alla sua soggettività immanente. Sulle ragioni e sugli effetti di queste “peregrinazioni attraverso la natura”, per richiamarsi a un’opera di Lev Šestov, si discuterà ampiamente nel capitolo dedicato a questo particolare processo poetico. Per ora si dirà, con un aforisma, che, anche quando scrive di altri, “Lermontov scrive solo di sé stesso”. Ecco perché, affrontando il poeta-Lermontov, quella naturale invasività della traduzione poetica diventa in qualche modo spudorata: inevitabile incontrare l’uomo che sta sospeso nelle immagini più toccanti e nei momenti più limpidi della creazione: in virtù di questa presenza, e non a discapito, si dovrà esaminare l’opera poetica del nostro.

Proprio perché, nel caso di Lermontov, è lo spirito a giustificare, a plasmare e in qualche modo materializzare la poesia, ho ritenuto di sciogliere la mia analisi in quelli che sembrano essere i nodi più originali e rappresentativi della sua produzione: nei seguenti capitoli verranno perciò affrontate, oltre che quella formale, stilistica e lessicale, la questione retorica, vera cifra del verseggiare non di rado aforistico del poeta; la questione culturale, con un accento biografico indispensabile a spiegare “l’effetto Caucaso” sull’opera lermontoviana; la questione filosofica, con uno sguardo attento alle soluzioni espressive adottate nonché ai punti di tangenza col pensiero europeo più o meno contemporaneo; e infine, come s’è detto, un capitolo a parte verrà dedicato alla funzione dell’alter ego, quale processo di liberazione artistica tipico del nostro.

Capitolo 1.
Analisi traduttologica

1.1 Il pensiero nel piede e la rima sulla penna

Mi permetto di riformulare i versi di Pëtr Vjazemskij¹ poeta *pensatore*, come soleva definirsi, e fautore di uno stile espressivo assai libero, che inevitabilmente doveva sacrificare la forma a vantaggio di una più limpida espressione del pensiero. Siamo nei primi vent'anni del secolo diciannovesimo, e la discussione intorno alla “nobiltà” della lingua russa è in pieno fermento: non sono pochi a credere che la nazione di Pietro il Grande, il cui regno nemmeno un secolo prima aveva spalancato gli occhi russi sull'Europa culturalmente più avanzata, non possa competere cogli stessi modelli di ponente per disgrazia di una lingua acerba. Lo stesso zar sostenne la necessità di toccare con mano la letteratura europea del suo tempo, dando il *la* a un'intensa stagione di traduzione in lingua russa dei capolavori francesi, tedeschi, inglesi: ed ecco che ai tempi di Lermontov le idee circolavano finalmente nella loro interezza, esercitavano influenza, facevano proseliti, eppure non v'era un sistema linguistico tale da farle proprie, avanzarle, corroborarle. Ci volle un più alto sforzo della poesia, e un altissimo poeta, perché si arrivasse alla consacrazione della lingua russa quale norma nazionale: Aleksandr Puškin trovò quella magica sintesi tra pensiero e verso che ai suoi contemporanei sfuggiva, Vjazemskij tra gli altri. Agilmente traversando il suo vasto repertorio poetico, Puškin contribuisce non poco alla trasformazione del sistema metrico russo, rinfrescato dalla ventata del romanticismo: basti pensare alla tetrapodia giambica dell'*Evgenij Onegin*, il romanzo modellato sull'originale strofa di 14 versi, che diviene la «misura principale, universale per i suoi collegamenti tematici e di genere», o alla pentapodia giambica, che, anche grazie al successo del *Boris Godunov* puškiniano, si afferma come «equivalente metrico dell'endecasillabo italiano» (Garzonio, 2010: 258-59). La strada è spianata per un avido lettore di poesia, tanto della russa quanto di quella europea: Lermontov, che se non altro ha in comune con Puškin il vizio di prendere poesie d'altri e riscriverle, sì da superare, o almeno interiorizzare gli originali, sperimenta nella sua opera un gran numero di metri e soluzioni stilistiche originali. Tra le scelte che ebbero più fortuna si può annoverare senz'altro il trocheo in *Vichožu odin ja na dorogu...* (*Me ne esco solo per la strada...*, 1841). Qui la

¹ I versi per intero si leggono nella *Lettera a V. A. Žukovskij* (1819): «Come posso, afferrato un pensiero, farlo entrare nel piede metrico, / E la rima attirare sulla punta della penna». (Fateeva, 2010: 21). La traduzione è di Cinzia Cadamagnani.

scansione del verso è affidata alla pentapodia, all'epoca piuttosto rara rispetto all'equivalente giambica. Quel che ne risulta è un attacco divenuto celebre, che scatena tutta la veemenza di un moto dell'anima con un'espressione diretta e orgogliosa della coscienza:

Выхожу один я на дорогу;

Me ne esco solo per la strada;

Semplice, tranciante: come tirasse un netto confine tra l'Io indeciso e il suo postero, colui che ha lasciato le mura di casa, imboccato la strada, e s'è perduto nella notte. Così Gasparini, fotografando l'unità di un singolo verso così dirompente: «Egli raccoglie in quel punto tutte le forze e ne esce come una belva, con un balzo che ha qualche cosa di silenzioso e di elastico» (Gasparini, 1947: 86). È questo un verso drammatico, perché tale è il momento, e di conquista e di possesso del sé: il ritmo che Lermontov imprime alla sua stessa esperienza appare subito ineguagliabile, sparso com'è nelle sillabe con una minuzia deflagrante, e al contempo sorretto da quelle che sono parole di prosa allacciate in salda poesia. Per ovviare alla maggiore sinteticità, sopra tutto nel verbo, della lingua russa rispetto a quella italiana, era necessario forzare quest'ultima, non accontentarsi delle formule più semplici e garbate: ed ecco l'idea di ricorrere a un rafforzativo, in realtà tipico delle improvvise e mal celate manifestazioni di sdegno, contrarietà, o più banalmente di risoluto distacco: *Me ne esco...* Si è pensato che la gravidanza del verso valesse bene un inasprimento della lingua, pur di rendere quell'esplosività ferina di cui parla il Gasparini: in fin dei conti si va trattando un poeta che dell'esperienza emotiva, e del suo crudo approfondimento, ha fatto una cifra stilistica. E *Vichožu* è forse il momento più alto, e insieme genuino ed elementare, della poesia di Lermontov: pochissime liriche hanno saputo ottenere un simile compendio tra pensiero e forma: la purezza d'impressioni che ne deriva tutto fa pensare fuorché all'artificio. In venti versi appena vengono palesati i temi fondamentali di un'anima: la solitudine cosciente, la risposta silenziosa e indifferente della natura,

Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,

И звезда с звездою говорит.

qui risolta, in termini di metrica, con uno scavalcamento, al fine di non intaccare l'elegante parsimonia del verso;

notte tace. Il deserto ascolta
Dio, e stella parla con stella.

quindi la tristezza, il rammarico, amari fondi tutti umani rispetto allo splendente esistere panteistico,

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чѣм?

che si è scelto di rendere con un verso oscillante tra le dieci e le undici sillabe, il più possibile preciso, sostanziale, mentre per quel che concerne la rima, alternata lungo tutta la poesia, con esiti ora d'assonanza (*solennità / fatica*) ora di perfetta risonanza;

Nei cieli si mira solennità!
terra dorme in azzurro fulgore...
Perché a me dolore, fatica?
Che aspetto? Di che il tremore?

ed ecco, dopo la consueta pausa retorica, la speculare, bruciante ripresa: il discorso si fa convinto, senz'appello, e l'effetto che ne deriva è quella di un'inversione sullo spartito:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Ormai niente aspetto dalla vita,
e non piango affatto sul passato,
cerco tregua e libertà!

vorrei dimenticare, addormentato!

A declamare è un giovane di ventisei anni sedicente “stanco della vita”: certo non è un’affermazione opaca, anzi traslucida delle innumerevoli pieghe di uno spirito offeso dalla consuetudine, dal quieto vivere, dall’irrefutabile distanza tra le intime aspirazioni e il destino; epperò, come questa tragica dichiarazione possa divenire poesia, è affare della forma, della fedeltà nel rapporto di parola e pensiero, ovunque e quasi sempre estrinseca, e qui straordinariamente recuperata e messa a rilucere tra le sillabe. In tal senso ho cercato di attenermi al ritmo e al suono dell’originale, con l’affine intento di non appesantire o edulcorare il lessico del poeta, semplice e possente qual è l’idea che esprime. Come spesso accade, per ottenere “soddisfazione” dalla versione, ho dovuto abbandonare ben presto la chimera della perfezione: alcuni luoghi della poesia mostrano più d’altri il lavoro da cui hanno preso forma: nell’ultima strofa, dopo aver espresso il desiderio di dormire *Per i secoli... e il petto nido per le forze della vita, / e che s’alzi piano del respiro...*, il poeta sigilla la sua fantasia di pace spirituale con un’immagine di grand’effetto

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Тёмный дуб склонялся и шумел.

giorno e notte cullando udito,
dolce canti una voce d’amore,
eternamente verde su di me
quercia scura si chini a frusciare.

ed enorme significato. Quel sonno che sta cercando è più della vita, ma anche molto più della morte: è oblio, dimenticanza del sé, silenzio della coscienza e ascolto della natura: ritrovamento tramite perdita. È come si chiedesse alla natura di venire accolti, ma non senza che questa garantisca di smarrirsi. Perché una troppo vacua sinonimia non guastasse la delicata e insieme straziante chiusa, si è preferito agire sulla composizione del verso, piuttosto che sul rintocco delle singole parole: così l’attesa fonica venutasi a creare con *udito* si è colmata non già con una sola parola, bensì con tre, successive; sarebbe a dire *su di me*. Esito analogo e imperfetto per

quel che riguarda un'altra rima per consonanza (*amore / frusciare*); e sempre allo stesso fine, anche se più sottilmente, si è risolto il secondo verso

dolce canti una voce d'amore,

in questo modo particolare: perché l'accento cadesse sulla prima sillaba (*dòlce*) e di lì l'intero verso, un endecasillabo, risultasse di ritmo discendente. Già da queste piccole accortezze, e dalla frugalità di loro uso, si può notare quanto sia necessaria una sensibilità sempre e meglio in sintonia con quella stessa del poeta, se si vuol tradurre all'insegna di quel rispetto che si è menzionato all'inizio del capitolo.

Altra poesia che merita un'attenta riflessione, vista la particolare metrica che presenta, è *Ect' reč – značen'je...* (*Vi son parole – il senso...*, 1840): il verso è un anfibraco, (dal greco ἀμφίβραχος, "breve ai due lati") e consta di una sillaba lunga tra due sillabe brevi, secondo lo schema U—U. Se è vero, parlando di metrica e sua trasposizione, che l'endecasillabo italiano è il miglior vestito del verso pentapodico russo, allora si potrà dire che «le tripodie, giambiche o trocaiche, trovano un buon corrispondente nel settenario (o, in casi particolari, nell'ottonario)» (Colucci, 1993: 117). Affinché un'immagine nitida e rivelatrice, qual è condensata nelle poche quartine della lirica, non venisse a perdersi nella vana ricerca di un verso pari all'originale per concisione, si è scelto di adottare un metro libero per accenti ed elastico per lunghezza: ora di otto sillabe, ora di sette, più qualche sporadico novenario e senario. L'intento, come già accennato, era quello di riecheggiare i suoni originali, senza rinunciare a quel che contraddistingue questa e altre poesie di Lermontov: non già il pensiero in sé, che in fin dei conti può esser meglio servito da una traduzione in prosa o da un lavoro prettamente critico, quanto l'asciuttezza, in qualche modo la crudeltà, che di questo pensiero sono la cifra, e il bagliore d'esattezza che da questo si diffonde. Occorre rimarcare ancora una volta la singolarità dell'autore in esame: dotato di una mente capace di ancorarsi a poche idee fondamentali come a un appiglio nella tempesta, e di una coscienza oltre modo sviluppata, e per la giovane età e per i tempi, Lermontov è quel che si potrebbe dire un "maniacco della lira": vale a dire, un poeta che non s'accontenta di versare sé stesso nella strofa – e già questo sarebbe monito bastante a molti altri – ma vuole persino che questa gli somigli, e non è pago finché non gli è dato di specchiarsi tra i suoi stessi versi, finché questi non suonano delle più intime corde della sua anima.

Sull'individualismo dell'uomo e sul riflesso nella sua poesia saranno dedicati altri luoghi; per il momento basterà dire che la poesia in oggetto è un buon esempio di questa mania tutta lermontoviana: il tema era già stato affrontato in alcune liriche giovanili, e poi ripreso nella maturità per godere di un'espressione più cosciente. Dunque, la prima quartina, che servirà da spunto per una riflessione sulle scelte traduttive: l'attacco, ancora una volta, è insieme semplice e potente:

Есть речи - значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно

Vi son parole – il senso
è banale od oscuro,
ma lor ascolto senz'
ansia è escluso.

Che si conosca o meno la lingua russa e la poesia che da questa scaturisce al tempo di Lermontov, dalla lettura della mia versione risulterà evidente tutt'al più una cosa: il rispetto decantato a un tratto s'è perduto: difatti nemmeno il nostro, che ardiva sperimentare nella forma più di chiunque altro suo contemporaneo, si sarebbe mai azzardato a spezzare il verso in maniera tanto aleatoria. Parlo dell'enjambement *senz' / ansia*: parrebbe un caso lampante di intromissione del traduttore: e così è, in un certo senso. La ragione dell'azzardo è presto svelata: se è pur sempre valida l'associazione di traduttore-scrittore, altrettanto sarà quella di traduttore-poeta, trattandosi qui di poesia, e in una delle sue manifestazioni più pregevoli. Accade così che la sensibilità personale di un traduttore, e nondimeno di un autore, non manchi di rivelarsi, quando messa a confronto con altezze invero stimolanti: ed ecco spiegato l'esito di una traduzione.

Per quel che concerne la genesi, ovvero quel campo di battaglia che vede schierate fedeltà e convenienza e nelle versioni più felici si risolve in una diplomazia senza tanti prigionieri, occorre ritornare a quel "bagliore d'esattezza" di cui s'è detto poc'anzi: ancora una volta l'ostacolo più serio era rappresentato dallo stesso pregio della poesia di Lermontov: l'incredibile naturalezza con cui questa scioglie pensieri fondi come abissi, li acconcia, li organizza e ne presenta l'irrefutabile succo. Ora,

calando nella strofa, era fondamentale rimettere alla versione quella musica, stavolta densa, trascinante come un valzer: ed ecco la ragione, di ritmo ed economia, dietro alla scelta di troncare il verbo essere (*son*), il pronome loro (*lor*), e persino il verso, con lo scavalcamento sopraccitato. Un'altra ragione, non secondaria, che giustifica quest'ultima indecente scelta, risponde alla volontà di isolare quel sentimento senza cui è impossibile prestare ascolto alle misteriose parole in oggetto: il termine *volnen'e* è di fatto pacato, lieve, per non dire vago, e lascia spazio a interpretazioni di natura diversa. La scelta di rendere con *ansia* quell'impressione dell'animo teso all'ascolto è scaturita da una riflessione storico-filosofica. Emozione, turbamento, apprensione, affanno: sono tutti termini equivalenti nella semantica, eppure mancano di quella nota, per così dire "ipocondriaca", tanto cara ai giovani russi del primo Ottocento. Appena una manciata d'anni separano il Puškin annoiato per vizio, malinconico per moda, dopotutto ottimista, che scriveva in epigrafe al suo romanzo in versi

И жить торопится и чувствовать спешит.

A vivere s'affretta, di sentire ha smania.

e sventolava la *chandrà* ("ipocondria", un corrispettivo dell'inglese *spleen*,) quale stendardo di una generazione dissolta negli impegni mondani, dal Lermontov autore di questa desertica e mesta ritirata in sé stesso, nell'ascolto di sola fedele musa. Eppure, il nichilismo frizzante, la malinconia salottiera, il fermento ciarliero avevano fatto in tempo a trasformarsi, complice il fallimento della rivolta decabrista e la conseguente vacanza di valori, in quella reale malattia dell'animo, quell'ineffabile ma percussivo dolore di vita che sarebbe esploso dalla penna del nostro. La "smania di sentire" e di vestire i panni cangianti del bel mondo, era divenuta ansia ultraterrena, pesante tabarro sulla coscienza: una sensazione non più risarcibile da un'esistenza consueta, perché sempre tesa all'altrove, al superno, al

di fiamma e luce
verbo frutto nuovo;

e inesorabilmente mandatoria, tanto da non curarsi e del rito e del servizio, in breve
– della società:

Senza finire i salmi,
risponderò al suono,
e mi leverò d'armi
per seguirne il tono.

Una tra le più celebri e musicate del poeta, *Utes* (*Lo scoglio*, 1841), è di quelle liriche che stendono un'immagine folgorante in pochissimi e rigorosi versi: la solitudine dello scoglio abbandonato dalla nuvola incosciente è quanto più di romantico si possa sperare di leggere in un'antologia della poesia ottocentesca, eppure qui, come di rado accade, il poeta non si intromette nei suoi versi, e lascia il pronome di prima persona all'immaginazione. Particolari sono il metro, una pentapodia trocaica; e la rima, esclusivamente femminile. A detta di Roberto Michilli, sia il tema che la forma in cui è disciolto sono ispirate da una poesia di Heine, *Ein Fichtenbaum steht einsam*. Qui si riporta la traduzione dal tedesco di Ippolito Nevio:

Solingo un pin nel gelido
settentrione è nato
che sembra addormentato
nel bianco suo lenzuol.

Ei sogna d'un palmizio
che lunge in oriente
solo su un greppo ardente
e tacito si duol. (Michilli, 2014: 329)

Sebbene piuttosto libera, da questa versione si possono evincere gli aspetti formali comuni alle poesie di Heine e di Lermontov, e in ultimo, alla mia traduzione: ho cercato infatti di rendere il pentametro secondo il modello convincente dell'endecasillabo; e parimenti la rima, incrociata e piana: quest'ultimo tratto, insolito nel verso russo, è piuttosto frequente in quello italiano, che si carica del suono con disinvoltura. Metro e rima risultano aderire alle intenzioni di partenza nella prima quartina, che si presenta ben calibrata e risolta per consonanze:

Ночевала тучка золотая

На груди утеса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;

Pernottò una nuvola dorata
a un gigante-scoglio in seno;
fu giorno e riprese il cammino
giocosa e d'azzurro lieta;

Mentre la seconda, che il poeta intende spezzata e nel ritmo e nella sostanza, ha richiesto una maggiore rifinitura:

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.

umida traccia resta nella ruga
del vecchio scoglio. E da solo
se ne sta, nel pensiero a fondo,
e silente piange nel deserto.

Si è avuto qui un leggero slittamento del suono: complice l'enjambement così risolto *E da solo / se ne sta*, la rima del primo verso, piana, viene rimandata non all'ultimo verso, come l'originale vorrebbe, ma al terzo, in combinazione con una tronca (*ruga / sta*). La costanza dell'accento, tanto delicata e riuscita nell'originale, è stemperata per echi negli ultimi tre versi: le parole *scoglio*, *fondo*, *deserto*, vogliono essere percepite come consecutivi cerchi di un'onda sonora.

Una poesia che risulta, ancora più d'altre, inscindibile dall'abito formale in cui è riposta, è *Morskaja carevna* (*La principessa del mare*, 1841). La vicenda dello zarevič, il figlio dello zar, che s'imbatte in una sirena, la cattura e quindi la trascina a riva per esibirne ai compagni guerrieri le inusitate forme, viene scandita per distici a rima baciata e condotta secondo uno stile popolare già felice in Lermontov. L'effetto è comico, quasi picaresco, e «inseparabile dal genio indigeno della lingua» (Gasparini, 1947: 92). L'aspirazione massima, qui sottesa nella mia versione, era di rendere almeno verosimile una poesia la cui fortuna risiede anche nell'orecchio del destinatario, perché complice di un patrimonio nazionalpopolare – in senso

gramsciano. Si prenda a esempio il grido imperioso dello zarevič, rivolto ai compagni che l'aspettano a riva, nel pugno la treccia della sirena: undici e dieci sillabe, a rendere una tetrapodia dattilica, e una rima condotta per assonanza:

«Эй, вы! сходитесь, лихие друзья!
Гляньте, как бьется добыча моя...

Что ж вы стоит смущенной толпой?
Али красы не видали такой?»

«Ehi! venite amici, di corsa!
quale preda, e come sforza...

Perché rimanete incantati?
Mai vedeste una tale beltà?»

Evel Gasparini scrive che è la «Russia stessa [...] che ci viene comunicata» dalla voce dello zarevič, e quindi, rispetto al valore intrinseco della poesia, aggiunge: «Nessuna traduzione riuscirà a conservarlo, nemmeno in parte» (*ibid*). Sarà bene, allora, vista la comune impresa fallimentare, mettere a confronto la mia versione con quella del Gasparini:

«Ehi, voi, bravi amici! Venite di qua!
Vedete che guizzi la preda mi fa...

Perché così fermi state a guardar?
Mai dunque vedeste bellezza del mar?»

e con quella di Roberto Michilli:

«Ehi voi! Bravi amici, avvicinatevi!
Guardate come lotta la mia preda...

Perché ve ne state lì in folla confusa?
O mai vedeste una tale beltà?» (Michilli, 2014: 181-83)

Quel che più facilmente si nota e più incide sulla lettura è l'approccio alla rima, diverso per ognuna delle versioni: Gasparini resta fedele alla rima perfetta, anche

ricorrendo all'apocope qui e per tutta la versione, il che peraltro non guasta il trucco favolistico della poesia; Michilli, invece, preferisce non dar troppo peso alla cadenza e rimette la schiettezza della scena a una resa piuttosto letterale; la mia versione si potrebbe dire un compromesso tra le parti, che vede la sensibilità accentuarsi laddove pure s'incrementa il pathos del testo: come il Gasparini appone *del mar* (assente nell'originale) alla bellezza di cui lo zarevič si fa ingenuo estimatore, così il grido di quest'ultimo diventa ancor più generoso e urgente, per via dell'aggiunta di quelle parole, *di corsa*, nella mia versione. Il distico baciato è risolto ora in una rima per assonanza (*corsa / sforza*), ora in una rima ipermetra (*incantati / beltà*). In ogni caso, è interessante notare l'esito delle diverse coscienze nell'approccio a una poesia di per sé restia alla traduzione, o quantomeno alla trasposizione in altra forma, che innanzitutto vuol dire altra cultura, altra sensibilità. Di questo si parlerà più approfonditamente nei seguenti capitoli, a partire dal prossimo, che tratterà in maniera specifica del lessico e delle relative scelte traduttive.

1.2 La voce di petto

Negli anni che videro la meteora di Lermontov, ancora fredda e invisibile, avvicinarsi all'atmosfera poetica del suo tempo, scrivere anche solo un rigo con moventi di poesia voleva dire esser senz'altro paragonati ad Aleksandr Puškin: meglio di tutti lo sapeva Lermontov stesso, che si "incendiò" e cominciò a spargere sua materia intorno, sempre per usare la felice espressione di Gasparini, (in effetti già di Belinskij), solo quando si accostò davvero all'ideale altezza del Poeta russo. Quest'ultimo era stato da poco seppellito, nel febbraio del 1837, quando l'allora ventiduenne Lermontov scrisse l'elegia *Cmert' Poet* (*La morte del poeta*), che gli valse la fama e quindi l'esilio – spesso coincidenti, in termini russi. Il poeta era finalmente uscito allo scoperto: aveva espresso la sua rabbia e il suo dolore, sinceramente provocati dall'uccisione di quel che «era per lui la poesia stessa, cioè la più alta passione della sua giovinezza» (Gasparini, 1947: 120), e al contempo riconosciuto sé stesso quale lirico e degno erede, come in un repentino e solenne avvicendamento delle Muse. Sembra dunque inevitabile accennare brevemente alle

peculiarità della voce di Puškin, che tanto aveva nutrito ed eccitato l'animo del giovanissimo Lermontov. Si è già menzionato il ruolo decisivo avuto da Puškin nella codifica di un linguaggio poetico, fino ad allora mancante nel panorama culturale russo; una fortuna, quella del suo modello linguistico, che si è realizzata grazie a una magistrale sintesi lessicale: da una parte i termini consolidati dalla tradizione e dalla prassi cortigiana, vale a dire slavismi ed europeismi, e dall'altra elementi e strutture tipiche del parlato. La puškiniana arte della mescolanza ha invaso qualsiasi genere in cui la sua penna ritenesse di cimentarsi: varranno da esempi due opere assai lontane tra loro per momento e ispirazione, a conferma dell'innata vena pionieristica che irrorava tutta la sua opera: il poemetto osceno *Ten' Barkova* (*L'ombra di Barkov*, 1814), e la profetica *Exegi Monumentum* (1836). Se il Puškin appena quindicenne si diletta a scrivere sul metro di una celeberrima poesia del romantico per eccellenza Žukovskij, e non esita a farcire un'avventura licenziosa di lessico analogo, altrettanto "libero" sarà il Puškin maturo, e ben più riflessivo, che dichiara la divina supremazia dell'arte sul potere, non per questo limitandosi a un tono aulico e sterile:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не заростет народная тропа,

Un monumento di mani altre mi son eretto,
il sentiero che vi porta non verrà sepolto (traduzione mia)

In questi primi due versi è ravvisabile l'estensione dello stile di cui era capace Puškin; il monumento che il poeta si erige viene detto *nerukotvornyj* (la traduzione più precisa è senz'altro una parafrasi, "non creato da mano umana"): il termine è uno slavismo, destinato alla circostanza sublime, tant'è vero che viene associato al miracoloso *mandylion*, il telo su cui tradizione vuole che lo stesso Cristo abbia impresso il suo profilo. Ma il sentiero che vi conduce è una semplice *tropa*, che spesso compare nei detti popolari, come il seguente: *Molodomu – vse dorogi, staromu – odna tropa* (al giovane ogni strada, al vecchio una viuzza), ed è quindi da ritenersi esempio di lessico basso, materico. Proprio da questa facoltà di ricorrere alla «concretezza tangibile» delle parole (Ripellino, 1982: XII), sdoganata alla bisogna e con grazia inusitata, divergono sensibilmente i sentieri poetici di Puškin e Lermontov. La tavolozza del secondo manca di quella istintiva varietà che si suole

attribuire al primo, trovandosi il suo pensiero a battere, ribattere, forgiare melodie intorno a poche idee fondamentali; in compenso, lo stile di Lermontov guadagna in profondità, riuscendo a declinare le ossessioni nelle forme più possibile pregnanti e limpide. Questo grazie a un personalissimo «procedimento», ancor prima che poetico, «vitale» (Gasparini, 1947: 89). Si guardi, per esempio, all'immagine del frutto *anzi tempo maturo*, una tra le più ricorrenti e proprie della sua lirica: declinata nell'acre nostalgia di *On byl rožden dlja sčast'ja, dlja nadežd* (*Nacque per la felicità, la speranza...*, 1832),

Так сочный плод, до времени созрелый,
Между цветов висит осиротелый;
Ни вкуса он не радуется, ни глаз;
И час их красоты — его паденья час!

così il buon frutto anzi tempo maturo
tra i fiori pende orfano;
né sguardo lo rallegra, né gusto;
e l'attimo di loro bellezza – quello di sua caduta!

viene quindi ripresa, sei anni dopo, nella spietata *Duma* (*Meditazione*, 1838):

Так тощий плод, до времени созрелый,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
Висит между цветов, пришлец осиротелый,
И час их красоты - его паденья час!

Così un magro frutto, anzi tempo
maturo, né sguardo né gusto godendo,
tra i boccioli pende, altro e solo,
e l'ora è una – di beltà e caduta!

La pressoché identica stesura dell'immagine non può non far pensare a un processo della più profonda coscienza, quasi il poeta tenesse da parte alcuni prediletti versi, e le idee in essi contenute, aspettando solo il momento lirico per esprimerli al meglio: rispetto a ricorrenze del genere, si ha l'impressione che i versi siano stati

gettati a caldo, e solo dopo un'attenta rifinitura abbiano trovato il posto che spettava loro nell'armonia delle strofe.

E risulta facile credere alla severità dello "scrutinio" di Lermontov, se si pensa all'atteggiamento che teneva nei confronti della sua prima stagione creativa: basti dire che non una delle poesie antecedenti al 1836 trovò posto nella raccolta pubblicata il 25 ottobre del 1840, l'unica della sua breve vita. Se a quella posa di critica ne fosse seguita una più pratica di distruzione, allora questa mia selezione si troverebbe fatalmente dimezzata. E sarebbe grande la perdita, fuor d'interesse, perché se il giudizio di un autore rappresenta il primo e sacrosanto vaglio (fermo restando che l'artista è il peggior critico, come diceva Oscar Wilde), è altrettanto vero che l'autocensura toglie pane a bocche invero affamate, che più della chimerica perfezione formale cercano sostanze buone a nutrire lo spirito. Se Gogol' avesse chiesto ai lettori de *Le anime morte* il loro pensiero riguardo a un secondo volume, che lo ritenesse perfetto o meno in cuor suo, è dubbio che avrebbe ricevuto un qualche veto di stampa. E così, tornando al nostro: i suoi scritti, scolastici, affetti da byronismo, lamentosi o timidi che siano, costituiscono una dote imprescindibile della sua opera, poiché in essi fermentano quegli zuccheri che, una volta filtrati dalla ragione, trasformati col gusto e l'arte, diverranno quel vino pronto a godersi in tutte le sue inimitabili sfumature. Ripellino così descrive la peculiarità della creazione lermontoviana:

un continuo migrare di masse verbali da una lirica all'altra, di poema in poema. Egli si compiace di riprendere vecchi versi in nuove combinazioni, di incollare insieme frantumi di varie poesie. E in questo incessante «remake», come pezzi magnetici si attirano e si agganciano brani di componimenti dissimili. Le poesie si assommano a gruppi, a famiglie, a colonie. E ciò dà all'arte di Lermontov una sorta di ciclisto perpetuo, una fluttuazione, pari a quella delle nubi che egli ama cantare (Ripellino, 1982: XII).

E proprio dalla trattazione della materia nuvolosa si può evincere l'approccio di Lermontov ai temi suoi favoriti, nonché l'agire accanito della lima intorno al verso. Nella già citata *Utes* la nuvola è *zlotaja (dorata)*, e l'indomani riprende il suo cammino

По лазури весело играя

giocosa e d'azzurro lieta

lasciando lo scoglio alla sua inguaribile solitudine. Il fortunato esito della metafora (scoglio-poeta, nuvola-musa) non è da imputare al lessico, asciutto e semplice, ma all'abito melodico che la sostiene e valorizza (si è già parlato del metro e della rima) e non di meno all'abbagliante contrasto fra l'incoscienza di una e la mestizia dell'altro: di per sé non originale, questa immagine viene risolta con grande delicatezza, e un poco di crudeltà, che in Lermontov è quasi sempre sinonimo di sincerità, intesa come il frutto di un'introspezione senza remore. Quindi, se non alla scelta di parole si deve l'esito brillante di certe istantanee dell'anima, perché le stesse parole sembrano essere a loro agio nelle strofe quanto possono esserlo nuvole in cielo? E qui sta il succo della prassi lermontoviana: egli riesce nella felice impresa di spogliare del peso, del valore intrinseco le singole parole, cosicché queste diano l'esatto suono che ci si aspetta da loro, nulla più, nulla meno. Il suo è un registro medio, dove ogni minima variazione s'avverte ora come un tuono, ora come un fruscio. Tanto che, pur essendo il suo a prima vista un vocabolario semplice, netto, a una lenta assimilazione di certe sue poesie finisce per apparire invece un po' vago, quasi etereo: come sparisse dentro al verso. Questa facoltà tipica del suo canto lo fa rassomigliare, appunto, tornito ma ineffabile, alle vaporose forme che si stagliano sull'azzurro; e appare quindi ragionevole seguirne gli sviluppi sotto quest'accezione. Si prenda in esame l'attacco di *Tuči* (*Le nubi*, 1840), qui nella traduzione di Landolfi:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, [...]

Nubi celesti, eterne viaggiatrici!
Come vizzo di perle nell'azzurra
Steppa volate, [...]

Le nuvole sono dette *nebesnye* (*celesti*, propriamente “del cielo”), quindi *stranniki* (*viaggiatrici*). Dire *celesti* le nuvole parrebbe addirittura ridondante: di fatti, a che altro possono appartenere se non al cielo? Ma le nuvole sono anche *viaggiatrici*, e

questa è proprietà tutta umana: ed ecco illuminata la scena, con il completamento della strofa:

[...] будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

[...] al par di me proscritte,
Dal caro nord ai paesi del sud.

Le nubi sono *celesti*, *viaggiatrici* e *proscritte* solo ed essenzialmente in riferimento al poeta: *celesti* e non terrene, ancorate al suolo-prigione com'è invece l'essere umano che le ammira; *viaggiatrici* e *proscritte*, proprio come il poeta, la cui partenza per il Caucaso era imminente. Trasferito in seguito al duello con Ernst de Barante, il suo era a tutti gli effetti un esilio, una punizione imposta dallo zar, che non a caso l'aveva assegnato a una divisione delle più impegnate nel conflitto con i ceceni ribelli. Aveva di che invidiare alle nubi sopra la sua testa:

Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Fredde in eterno, libere in eterno,
Non conoscete patria voi, né esilio. (Landolfi, 1982: 141)

Ancora una volta l'effetto immaginifico è lasciato alla delicatezza, si potrebbe dire l'umanità, con cui il poeta si accosta alla natura: le nuvole, ora *fredde*, *libere*, sono specchio dell'animo di Lermontov, desiderio suo intimo fattosi materia, o quasi; e la trasmigrazione non è mai a scapito della natura stessa, come solea fare un romanticismo cieco arraffando beltà e affibbiando tratti, anzi: il poeta di volta in volta ingentilisce tanto la natura quanto il suo stesso Io, trovando degno velo alle abnormità di cui si fa cosciente. Questo è un procedimento che raccoglie molto del fascino della poesia di Lermontov, e verrà esplorato in un capitolo a parte. Per il momento sarà interessante mettere a confronto il lessico lermontoviano con quelli di alcuni suoi illustri contemporanei, che per esattezza di riscontro si vedranno alle prese con la stessa materia: Puškin, della cui vasta gamma di colori si è già accennato, si astiene dal proiettarsi *dentro* alle nuvole, e resta invece in una pacata

contemplazione, servendosi di un'espressione ricercata e sonante, qui resa finemente sempre dal Landolfi:

Редееет облаков летучая гряда;

Si dirada la chiostra volante delle nubi; (*ibid.*, 1982: 375)

La poesia, senza titolo, è del 1820. Si può notare il maggior carico semantico, la leggerezza del tocco, eppur deciso e quasi sprezzante, come di chi sente vibrare la corda ancor prima di suonare. L'impressione è che il pensiero sia uscito dalla mente così com'è scivolato sul foglio. Qui le nuvole sono complesse, si organizzano in trame: l'elegante loro schema si dissolve per lasciare il poeta libero di godere del cielo con le sue meraviglie vespertine. Ancora Puškin, nella poesia *Ančar* (1832):

И если туча оросит,
Блуждая, лист его дремучий,

E se una nuvola asperga,
Vagando, il suo folto fogliame, (*ibid.*, 1982: 415)

La nuvola ha qui una funzione tutta retorica: di fatti esegue nientemeno del suo compito atmosferico, cosicché l'acqua sparsa sull'albero della morte, l'*ančar*, appunto, risulti avvelenata e impregni pure il suolo: un elemento additivo all'immagine malefica che va costruendosi nei versi. Ma le nubi servono anche da sfondo parlante per un dipinto fosco e presago: così accade in *Demony* (*I demoni*, 1830), dove queste *fuggono* e *turbinano*, tornando nella poesia e nella stessa forma per tre volte, ad accentuare il demonismo imperante della notte. Diversa, e più affine a quella di Lermontov, è la sensibilità di Evgenij Baratynskij. Il poeta che più di ogni altro suo coevo ha fatto della poesia il tessuto ideale della speculazione filosofica (per questo associato di frequente a Leopardi), ha influito senz'altro sull'opera tarda, più raccolta, meditativa, del giovane Lermontov. Le nuvole della mitologica Finlandia, nella poesia omonima (*Finlandia*, 1820), sembrano celare i perduti eroi di un passato glorioso e intrecciatisi con quello slavo:

Вы ль, [...]

Плывете в облаках туманною толпой?

Siete voi, schiera fatta di nebbia, a scivolare
Fra le nuvole?

Nuvole custodi dei misteri celesti, quindi, e silenziose spettatrici della fugacità umana. Una più decisa identificazione con la natura si può cogliere nella poesia *Nedonosok (Il feto, 1835)*, in cui il poeta dice di sentirsi *quasi una piccola nuvola* che si trastulla coi *raggi vivifici* del sole. Ma è ancora una fase di scoperta e di leggerezza, e il tono cambia nella strofa seguente. Tornano le nuvole, stavolta nella forma di poderosa minaccia, che fa da contrasto all'inconsistenza dello spirito:

Но ненастье заревёт
И до облак, свод небесный
Омрачивших, вознесёт
Прах земной и лист древесный:
Бедный дух! ничтожный дух!

Ma quando poi ruggisce l'intemperie
E scaglia polvere e fogliame di alberi
sino ai nubi che avvolgono di tenebra
la cupola celeste: miserabile
spirito! spirito fatto di nulla! (Colucci, 1999: 101)

Se la voce di Puškin è connotata di leggerezza, che lieta sorvoli le cime delle montagne o amara si disperda nella terra inaridita; se la voce di Baratynskij acquista spessore quanto più egli smantella l'esistenza del superfluo e affronta il crudo nonsenso delle sorti umane: la voce di Lermontov impressiona invece per la giustezza. Come se egli, guardingo intorno a un pensiero, provasse e riprovasse a plasmarlo finché non lo ritenga giunto a una forma assolutamente incontestabile: questa non è necessariamente la più fine, la più alta o la più fantastica, bensì l'unica e sola che sia fedele al suo intimo sentire. Ecco perché la sua è una poesia che sgorga dal petto, e solo quand'è abbastanza veritiera per affacciarsi e subire l'azione dei tempi: Lermontov è uomo assillato dal presente, e sembra volerlo riportare a ragione, o almeno ad artistica dimora, concentrando ogni affanno in un solo, feroce, abissale *do* di petto. Ed ecco, mi sembra consono chiudere questo capitolo con una

sfumatura retorica, di cui sarà chiaro esponente il successivo. Uno scrittore mosso a disgusto dalle ipocrisie e dalle incongruenze del suo tempo, in un famoso romanzo si domandava, tracciando quella che rimane una delle più nitide immagini dell'amore-sfuggente:

Se souvent-on d'un nuage? (Guy de Maupassant, 1909: 159)

Ci ricordiamo, forse, di una nuvola?

Un'eventuale risposta di Lermontov appare superflua.

1.3 La retorica dell'anima

Si diceva della giustezza, quale tratto fondamentale del canto di Lermontov: ebbene, questa precisione quasi speleologica con la quale il poeta scava nelle profondità dell'animo e ne rinviene con un pugno di perle scintillanti, questa non è altro che la conseguenza di uno spiccato senso della retorica: Lermontov mente. Non di continuo, certo. Ma l'impressione che il suo sia talvolta un soverchio tentativo di ottenere un tal effetto, una tale reazione, funge da contrappunto a tutta la sua opera fino al magistrale campione, modernissimo e implacabile retore, quale sarà il suo doppio Pečorin. Così dirà Nietzsche intorno al poeta, qui inteso come «frodatore: egli mima colui che sa [...] e gli riesce davanti a coloro che non sanno: alla fine ci crede lui stesso. Così acquista il sentimento dell'onestà». (Nietzsche, 2018: 404).

La necessità di fare storia dei propri sentimenti, di affermare la coscienza di sé, ha dovuto svilupparsi in Lermontov assai precocemente. All'età di sedici anni, rammentando il primo e innocente palpito del cuore, avvenuto sei anni addietro, non poteva che sentenziare: «da allora non ho più amato così», paventando inoltre il ricordo dell'esperienza, che lo «tormenterà fino alla tomba» (Gasparini, 1947: 12). Occorre pazientare oltre un facile giudizio riguardo i furori adolescenziali, troppo spesso sintomo di bulimia dei sensi piuttosto che di attenta riflessione, per comprendere più nettamente le reali conseguenze di questa presa di posizione: sembra che il giovanissimo poeta si senta ormai tanto ricco di segni e sventure da

poter giusto rassegnarsi a custodire il ricordo, e con esso l'apice raggiunto, di una sola, veritiera esperienza felice. Ciò che ne consegue, e fornisce lo spunto al presente discorso, è una fioritura immediata, che fungerà poi da elegante schermatura, di una retorica delle sensazioni, il cui fine è essenzialmente *dire bene* quel che si prova. O non si prova. Basti pensare a quei versi adolescenziali, datati 1829, che recitano così:

Не привлекай меня красой!
Мой дух погас и состарелся.

Non attirarmi con la bellezza!
l'animo è spento e invecchiato. (Traduzione mia)

E in una nota si legge: «benché io allora non lo pensassi» (*ibid.*). E diventa allora palese il sommo tratto della poesia di Lermontov, quella impronta senza la quale non è possibile percepire il suo cammino espressivo appieno, e seguirlo fin dentro all'enorme foresta della poesia europea: egli è «un lirico, e un lirico dell'io puro» (Gasparini, 1947: 36).

Ciò significa che la sua menzogna deve essere paragonata al suo intento: quest'ultimo è la ricerca di una sfumatura nella quale l'Io possa folgoreggiare libero. Va da sé che l'effetto più ammaliante non sempre coincide con la verità. Tuttavia: può essere liquidato come una mera bugia, una finzione, l'ennesima maschera facile a scollarsi sotto il peso delle incongruenze? Risponderanno le parole di un altro diarista delle sensazioni, lontano nel tempo e nello spazio, eppure incredibilmente vicino al nostro, così com'era – ragazzo, scoperto e ormai tatto dalla vita:

Il poeta è un fingitore.
Finge così completamente
Che arriva a fingere che è dolore
Il dolore che davvero sente. (Pessoa, 1988:165 – traduzione di Antonio Tabucchi)

Non aveva forse lo stesso Fernando Pessoa avvertito su di sé l'impresa di fingere, dissimulare, rimettere alla poesia quel che la vita gli aveva gettato indosso? E non l'aveva già compreso Lermontov, dopo quel fugace incontro con le temporalesche movenze di Amore?

В другом краю ты некогда пленяла,
Твой чудный взор и острота речей
Останутся навек в душе моей,
Но не хочу, чтобы ты мне сказала:
Благодарю!

Di contro ai suoi versi, sopra tutto quelli giovanili, per lo più asciutti e non esenti da una certa disperazione senz'appello, Lermontov ci offre qui uno dei rarissimi momenti di leggerezza della sua poesia: ovviamente non si può parlare di un *divertissement*, e nemmeno di un volontario esito parodistico: l'ironia, dosatissima nel giovane poeta, è pur sempre al servizio di una certa introspezione, di uno studio implacabile di questo o dell'altro sentimento, e dello spargimento delle ceneri che lasciano le memorie. Così accade al poeta di ricorrere alla mistificazione per un puro intento difensivo, quasi la sua voce interiore lo spingesse a salvare le ultimissime apparenze: quel che ne risulta, appunto, è ancora una volta una fine barricata retorica:

О, пусть холодность мне твой взор покажет,
Пусть он убьёт надежды и мечты
И всё, что в сердце возродила ты;
Душа моя тебе тогда лишь скажет:
Благодарю!

Oh, che il tuo sguardo sia gelo,
che uccida sogni e speranze,
e tutto quel ch'è nato con te;
e la mia anima solo dirà:
ti ringrazio! (*ibid.*)

Questa sorta di mantello stilistico, che almeno nei versi più giovani risente di un certo byronismo, consente a Lermontov di preservare la sua poesia da una piega cinica, se non addirittura nichilistica, che non gli è affatto estranea e pure gli traballa non di rado sulla penna. Nel dramma in giambi liberi *Maskarad* (*Un ballo in maschera*, 1835) il poeta sembra investire il protagonista Arbenin dei suoi stessi tormenti: ecco un amico descriverne la personalità, con certe righe così eloquenti che parrebbero tolte dalla corrispondenza privata dello stesso Lermontov: «Il suo cuore era maturato prima della mente; egli scoprì il lato brutto del mondo, quando non era ancora in grado di premunirsi dai suoi assalti né di sopportarli con indifferenza. I suoi motteggi non erano pervasi d'allegria; c'era in essi un amaro dispetto contro tutto il genere umano» (Giusti, 1968: 145). Della natura di Lermontov uomo e dei suoi riflessi nell'opera letteraria si discuterà in maniera più diffusa in altri luoghi dello studio: per ora basti dire che la condizione sopra descritta è senz'altro quella che più sa avvalersi dell'arma retorica – che insieme solleva e giustifica la tragicità del canto – per manifestarsi nelle forme liriche più efficaci. Ripellino definisce la sua «un'opera amica del pathos, tutta tramata di antitesi e grosse comparazioni». A provocare quella dimensione di grandezza, di sofferza consapevole, così tipica della lirica lermontoviana, è l'incedere senza pietà e senz'appello attorno a uno stato d'animo, quasi un'interrogazione dei profondi recessi: e di fatti si traduce sulla carta con certe «filze di interrogativi» (Ripellino, 1982: XIII) che fanno levare e abbassare la poesia come di un respiro fragoroso, e lasciano una traccia innanzitutto sonora dei picchi semantici.

Si guardi alla poesia *Groza* (Tempesta, 1830): l'appena sedicenne Lermontov doveva senz'altro risentire di un certo titanismo giunto fresco dall'Europa con un certa fragranza d'incenso: Lord Byron era morto da sei anni soltanto, e le sue spoglie dovevano essere celebrate, il suo nome prestarsi a indicare un sobborgo di Atene, la sua figura restare nel marmo fra i volumi del Trinity College di Cambridge, e tutto un potente immaginario di umanità disinteressata e imprese eccezionali

diffondersi dalle sue poesie e dalle sue azioni. Ritengo allora interessante tracciare un paragone con le *Stanzas composed during a Thunderstorm* (*Strofe composte durante una tempesta*), come da titolo uscite dalla penna del maestro inglese in una tumultuosa notte d'autunno del 1809 – quando era da poco sbarcato a Prevesa, una cittadina sulla costa dell'Albania – e resa ancor di più accidentata dalla guerriglia con gli occupanti turchi. Entrambe le poesie sono ispirate e soggette alla furia degli elementi, ed entrambi gli autori sembrano eludere il pandemonio per un balzo della volontà più riposta. Ma diversa e peculiare, per i due poeti, è la sostanza dell'evento: mentre si può ragionevolmente supporre che quella di Lermontov fosse una visione, o almeno uno “sfruttamento” della catastrofe per fini espressivi, l'avventura di Byron è documentata con minuzia: le fonti lo riportavano disperso chissà dove. Si è poi scoperto che il suo gruppo era rimasto bloccato nel pantano di un torrente, e le guide allontanatesi per altre strade. Quindi il suo ritorno, parecchie ore dopo, senza un graffio e anzi divertito. Ma un tremito doveva pure averlo conservato, giacché nei versi, stesi nella medesima lunga notte, sembra invocare un qualche soccorso trascendente: pur conservando quel che si immagina sia la speranza d'ogni naufrago o impaludato che dir si voglia, il poeta ritiene di doversi affidare alla musica delle rime alternate per alimentare il lume nella distretta:

Oh! who in such a night will dare
To tempt the wilderness?
And who mid thunder-peals can hear
Our signal of distress?

Oh! chi mai questa notte oserà
d'avventurarsi nella landa?
e chi nei rombi del tuono sentirà
il nostro segnale d'angoscia? (Traduzione mia)

Perfettamente a suo agio, forse più ancora che in qualche salotto Pietroburghese, si dichiara Lermontov nel suo personale cataclisma: e la ragione, non può sorprendere, è da rintracciarsi nel suo disinganno rispetto l'esistenza mondana. Ed ecco il poeta rivolgersi una di quelle domande che gli uomini risolti fino allo stremo si pongono non di rado, solo per acquisire maggior convincimento dalla risposta, nonché una più profonda immersione nei propri intenti:

Стою — ужель тому ужасно
Стремление всех надземных сил,
Кто в жизни чувствовал напрасно
И жизнь обманут был?

Resto – forse ha da temere
lo sforzo d’ogni superna furia
chi di vita il succo volle bere –
dalla vita stessa fu sviato?

Ma il giovanissimo poeta russo sembra far sua la lezione byroniana sin da subito: gli accenti di *Tempesta* sono fortemente impregnati della sensibilità che gli è propria, e vi si può leggere tanto l’amara sortita della coscienza quanto il guizzo di certo infantile orgoglio duro a sopirsi, e anzi, riaccendosi con maggior furia in occasione del confronto con la natura nel suo impazzare.

E questa natura non solo si scatena, limitandosi a svolgere la sua funzione primordiale, ma viene infusa della stessa malevolenza che scuote l’intimo dell’animo, in una tecnica dalla freschezza inusitata – che si potrebbe dire oltre-romantica, “egoicizzante” – tanto cara a Lermontov:

Вокруг кого, сей яд сердечный,
Вились сужденья клеветы,
Как вкруг скалы остроконечной,
Губитель-пламень, вьешься ты?

Intorno cui, veleno d’anima,
trama d’infamia è stretta,
come sulla rupe appuntita,
fiamma-rovina, la tua treccia?

Dal canto suo, il barone inglese traduce il sussulto della volontà in una zampata del più solido romanticismo, e si appella ai salvifici sentimenti amorosi, che in quel frangente della sua vita erano ben rappresentati da Constance Spencer Smith, incontrata dal poeta in Sardegna e divenuta sulla penna *Florence*:

While wandering through each broken path,

O'er brake and craggy brow;
While elements exhaust their wrath,
Sweet Florence, where art thou?

Mentre vado per i sentieri infranti,
e la selva e le aspre rocce;
mentre sfoga l'ira degli elementi,
tu dove sei, Florence la dolce? (Traduzione mia)

Ma ecco il poeta adolescente risponderci, e rispondere al maestro, e con una tale gravità che farebbe sorridere, se non ci fossero le sorti stesse a giustificare i diritti del suo fatalismo:

О нет! — летай, огонь воздушный,
Свистите, ветры, над головой;
Я здесь, холодный, равнодушный,
И трепет не знаком со мной.

No! – vola, eterea scintilla,
sul capo, venti, fischiate;
son qui, nel freddo infitto,
e non v'è cenno di tremito in me.

Questa è infatti soltanto una delle poesie che non esauriscono il suono nelle strofe, ma si alimentano della vicenda personale e riecheggiano nei secoli come un presagio: che ne sarebbe del pathos di liriche come *Tempesta* (1830) se Lermontov non avesse perso la vita «romanticamente, byronicamente, tra le vette del Caucaso, nell'imperversare di una burrasca» (Giusti, 1968: 184)? Che ne sarebbe delle fantasie di nobile morte, riverso con il piombo nel petto e discretamente pianto dall'amata lontana, al cui riguardo si deve ammettere che «il sogno del poeta si è realizzato» (Nabokov, 1988: xix)?

Non è dato di sapere che ne sarebbe stato della poetica lermontoviana, se la longevità per una volta fosse coincisa col genio: eppure questo ragazzo che sfidava le tempeste, che serbava dentro di sé una mistura di agghiacciante fermezza e febbrile malinconia, che mandava dallo sguardo «un bagliore simile a quello del semplice acciaio, accecante ma freddo» (Lermontov, 2017: 79), doveva già, con ogni effetto immaginabile sulla sua poesia, considerarsi un predestinato, un solitario

bastante alla Storia con le sue sole energie, un piccolo Napoléon. Anche nel *vate* russo, alla stessa età in cui Lermontov componeva questi versi terribilmente sicuri, andavano sgorgando i primi sentori di grandezza: ma l'adolescenza di Puškin era ben diversa da quella del nostro – bastasse il fatto che l'incendio di Mosca si era appena estinto e l'insurrezione antizarista era ancora lungi da venire –, e mentre il giovane Aleksandr definisce il Corso un ««sovrano incoronato di protervia e perfidia»» (Giusti, 1968: 343), nemmeno un ventennio dopo l'idealista Michail evoca una tomba «vegliata da una grande quercia e confortata dai gemiti delle onde»» nella poesia *Napoleon* (1830). Questa affermazione dell'io, che sia di affronto agli elementi o nel rapporto con i grandi del passato, ha un risvolto innanzitutto poetico. Se è vero che occorre una pigrizia tutta particolare per fare poesia, allora si può affermare che una volontà altrettanto acuta sia necessaria all'impresa di dedicarle una vita intera.

Что без страданий жизнь поэта?

И что без бури океан?

cos'è senza tempesta l'oceano?

E senza dolore il poeta?

Questi versi si trovano in una lirica composta a diciott'anni, *Ja žit' hoču!...* (*Io voglio vivere!...*, 1832), e si potrebbero definire come l'affermazione dell'antiretorica per via della retorica stessa: il poeta rifiuta le mondane gioie per abbandonarsi al *tormento* di un'esistenza con il cuore teso ai suoni celesti. Senz'altro la dichiarazione di belligeranza all'amore, alla felicità sono il frutto della consapevolezza d'aver perduto la pace proprio in virtù di esperienze amorose e solo in apparenza liete, eppure non al rammarico né alla brama di rivalsa vanno addebitati il tono pacato e irrefutabile, l'interrogazione senz'appello: questi versi appartengono a uno delle convincenti epifanie che tanto giovano alla poesia di Lermontov, sono usciti da quello stesso ribollente monologo interiore che, nelle sue note più fedelmente panteistiche, ha portato alla luce capolavori come *Me ne esco solo per la strada...*; e il vento che ne solleva i suoni ancora una volta spira da dentro, ed è provocato da un desiderio di rivendicazione del sé, da un irrobustirsi della coscienza poetica. Questa la chiusa, che vuole smentire, qualora ve ne fossero, i dubbi circa la strenuità nell'impresa di guadagnarsi un Altrove sulla terra.

Он хочет жить ценою муки,
Ценой томительных забот.
Он покупает неба звуки,
Он даром славы не берет.

Egli vuole il tormento intero,
al prezzo di sfinenti premure.
Egli compra i suoni del cielo,
e la gloria non è che rumore.

Talvolta, questa perorazione della giustezza d'animo – e dell'ingiustizia ai propri danni, per quanto blandita da un fervore quasi missionario – raggiunge livelli di una vendetta assai consapevole di sé. In una delle sue poesie più tarde, *Zaveščanie* (1840), che non a caso è da rendersi con *Testamento*, il nostro si presenta in vesti drammatiche: un giovane uomo che muore nel compimento dei propri doveri, un soldato, che muore con semplicità e sprezzo della vita, un eroe: se non fosse per quell'ultima strofa che giustifica l'intero componimento, ribaltandone il senso, e funge da lanterna per una delle più figgenti esplorazioni nell'inquietudine del poeta:

Соседка есть у них одна...
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... всё равно,
Ты расскажи всю правду ей,
Пустого сердца не жалеи;
Пусть она поплачет...
Ей ничего не значит!

Da lor c'è una vicina...
Ti ricordi, molto tempo
è passato!.. Lei di me
non chiederà... lo stesso,
raccontale la pura verità,
del cuore vuoto non aver
pietà, lascia che pianga...
lacrima non c'è abbastanza!

Esprimendo un desiderio tipico degli innamorati respinti, Lermontov si augura che l'oggetto delle sue illusioni sperimenti almeno in parte quella sofferenza di cui lui stesso è ammantato; perciò si accanisce su questa figura di donna, senza nemmeno tentare di descriverne le fattezze o coglierne una piega del carattere: nella sua poetica questa particolare donna sarà pur esistita, e nella sua vita altrettanto, ma al momento della creazione non è ormai più concreta di come lo sarebbe raffigurata nei dipinti di Gustave Moreau: è diventata invece un simbolo. È la trascuratezza dell'animo femminile nei suoi confronti, tanto più acuta quanto più sferzante è la passione che muove il rimprovero. Quel che rende la donna di *Testamento* imperdonabile e meritevole di punizione non è però la sfuriata in sé, quella serpentina finale che si potrebbe ben attribuire a un qualche baldanzoso che non abbia trovato la pietanza dolce al suo palato, bensì l'utilizzo preciso degli epiteti, che si rivela in questa poesia più che mai determinante. Il cuore della donna che si va rimpiangendo non ha che un difetto: è *vuoto*. E con questo il poeta intende sottolineare la sua unica colpa: non si è mai riempito d'amore per lui. Questa è una trascuratezza inammissibile, per chi va elargendo ai suoi amori contorni non di rado mitici e cristallini, e ritiene salvezza una seppur timida corrispondenza, alla quale concede gli onori di un riscatto dell'animo tutto dalle mestizie del vivere: somiglia a un romantico, questo tipo descritto? Ebbene sì, ma Lermontov non sapeva fermarsi agli stati materici di una sensazione: doveva invece rinchiuderla in sé, facendola a pezzi con le metafore, per poi seguirne il volo nei recessi dello spirito ed ecco, riaverla di nuovo integra e più che mai somigliante a se stesso. Ed ecco infatti il genuino segno del poeta, comparire da dietro quelli che potevano essere semplici versi di orgoglio ferito: ma egli ancora una volta ha deciso, venendosi incontro, di venire incontro anche a tutta la critica che ne vuole ammagliare il genio usando certi lacci involontariamente forniti dalla psiche. Lo stesso Gasparini sostiene che il suddetto «movimento di autodifesa avrebbe scarso valore se non fosse in parte automatico e incosciente; l'incoscienza gli dona una sincerità di ispirazione» (Gasparini, 1947: 78). Tuttavia, fosse l'apparire più forte, pericoloso e superiore il movente di un simile atteggiamento, nel momento qui descritto fallisce amaramente. E una singolare specie di fallimento sembra essere connaturata a Lermontov, quale poeta e ancor di più romanziere: la sua inestinguibile sete di conoscersi, e l'estasi che viene da questo sofferto scavo, il suo esacerbante egotismo trovano la degna liberazione artistica nel suo doppio Pečorin. L'eroe che si definisce

«un ritratto dei vizi di tutta la nostra generazione nel pieno del loro sviluppo» (Lermontov, 2017: 10) e sembra invece, come giustamente nota in veste di traduttore Nabokov, «il prodotto di *alcune* generazioni, alcune delle quali non russe» (Nabokov, 1988: xvi, corsivo mio), è il campione e moderno archetipo di ogni analista del sé. Ma non è che l'ennesima, finissima giravolta della retorica: per essere davvero quello che castiga e assolve la propria generazione, l'autore dovrebbe avere ben altro distacco, e un sorriso leggero che non gli appartiene: suo proprio è invece un ghigno demonico, che sembra risentire più che altro di quel bisogno di schermarsi che fortemente vuole l'Io, presentandosi come un fortissimo istinto a non rinunciarsi, quali che siano gli abiti in cui dovrà essere calato. Allo scrittore accade così di smentire le pretese del suo personaggio tramite una costante invasione di campo: mentre vuole annichilire il mondo intorno, Pečorin non fa che affermare se stesso a gran voce: è il gemello d'inchiostro e portatore senza pena di tutte le arditezze del creatore. Ma con tale affermazione si richiama alla mano che l'ha impresso nella storia. E allora questa mano, che appartiene a Lermontov e freme della stessa smisurata ambizione, si rivela per quello che è: salace, corrosiva, demonica e terribilmente a suo agio nella tragedia, ma pur sempre travestita: necessariamente insincera. Si dovrà considerare il romanzo un'autobiografia, se si guarda al pensiero che affiora da certe riflessioni, come le vicende si allentano e la figura di Lermontov più netta e consapevole si ritaglia uno spazio nelle pagine. In una di queste l'autore (ma è Pečorin a parlare dalle pagine del suo diario) si abbandona a un'amara indagine intorno alle proprie ragioni, e rispetto all'amore e rispetto alla felicità, e infine s'accorge, teatralmente, di essersi allontanato dall'oggetto del suo racconto: ma era giusto quello che voleva: aprirsi uno scorcio da dove affermare il proprio pensiero, né più né meno. Quello che si ricava da simili sprazzi di libertà è l'immagine di uno spirito inquieto, certo, ma altrettanto calmo nella sicurezza della propria inquietudine, nel credere di avere bisogno che vi sia una tale forza, così intima e vorace, che gli permetta di viverci costantemente dal didentro. Addirittura, e qui risiede gran parte della sua gravidanza filosofica, Lermontov definisce questo morboso affacciarsi sui propri abissi come la condizione preliminare alla serena accettazione del destino: come a dire che l'anima, avvalendosi di una conoscenza senza sconti, possa colmare quel fossato che sempre si allarga tra il desiderio dell'individuo e le sue effettive sorti. Il pensiero

avrebbe un che di stoico, se non fosse che lo stesso poeta ne rileva la sostanza con figure che non possono ingannare un lettore attento:

[...] l'anima, soffrendo e godendo, si rende conto di tutto, perfettamente, e si convince che così deve essere; essa sa che senza tempesta la continua arsura del sole la inaridirebbe; essa si sprofonda nella sua stessa vita, si vezzeggia e si punisce come un bimbo amato. Solo in tale stato superiore di consapevolezza l'uomo può apprezzare la giustizia divina. (Lermontov, 2017: 163)

Questa metodica affermazione del sé di contro a vasta parte del mondo circostante, questa volontà di permeare la natura del proprio stesso spirito, avvicinano sensibilmente l'opera di Lermontov a quella di un altro celeberrimo "egoista": il filosofo tedesco Friedrich Nietzsche. Il profeta che annuncia il crepuscolo degli dei e si adopera per allevare il superuomo, un poeta per istinto e bisogno. Pur lasciando da parte l'impresa di appaiare due pensieri inevitabilmente diversi e nelle fonti e negli esiti, al presente lavoro gioverà senza dubbio accostarne i fili per una trama parnassica, di crisi e di grandezze, una trama intessuta della poesia che ne accomuna le opere. Queste somiglianze che si vogliono chiarite, fosse anche solo per il fatto di appartenere, il poeta e il filosofo, a quel gruppo di coscienze assolutamente singolari che lasciano dietro di sé un vuoto pieni di interrogativi, restano molte: una di queste, che interessa il presente capitolo, riguarda la forma in cui il pensiero dei due raggiunge la sua pienezza e incontestabile potenza: che sia il maniacale cesello del poeta, o la folgore sardonica del filosofo, il miglior vestito per le «medicine amare, le verità irritanti» (Lermontov, 2017: 10) è pur sempre l'aforisma. Nella prefazione alla sua *Genealogia della morale* (1887), Nietzsche fa una curiosa raccomandazione al lettore:

E' chiaro che per esercitare così la lettura come *arte*, è necessaria soprattutto una cosa che al giorno d'oggi si è disimparata più di tante altre - e perciò, per arrivare alla «leggibilità» delle mie opere, ci vorrà ancora tempo - una cosa, cioè, per cui si deve essere piuttosto simili a una vacca e in *nessun* caso a un «uomo moderno»: il *ruminare*. (Nietzsche, 2018: 43)

Ci si potrà chiedere allora da dove venga quel miracoloso fieno che al lettore spetta di masticare e assimilare in tutta calma: la verità è che lo scrittore non è meno *simile alla vacca* di quanto deve esserlo il destinatario delle sue fatiche. E la sentenza breve, fulminante, che sembra racchiudere tutto un mondo arrotondato per difetto,

è il frutto di un lavoro incessante, latente, che può costare giorni, mesi. A quanto riporta Massimo Fini nella biografia del filosofo, la scrittura aforistica era divenuta per Nietzsche una necessità fisiologica: il suo metodo di lavoro essendo influenzato «dalla malattia e dalle condizioni della sua vista: durante le sue lunghissime passeggiate Nietzsche poteva concatenare tutta una serie di pensieri per buttarli già rapidamente al rientro, sfruttando quel poco di autonomia che aveva per scrivere» (Fini, 2014: 211). Per così dire, il filosofo del martello scaldava il suo pensiero in una forgia ormai rovente: smistamento e digrossatura, così pare, avvenivano prima, e quando un concetto arrivava sulla penna doveva essere ormai all'essenza. Al contrario, Lermontov, si direbbe più somigliante a un pescatore di immagini, con la sua tendenza a riproporre certi lampi dell'estro a distanza d'anni e pressoché identici: il punto era sì l'esattezza del verso, ma non di meno contava la sua delicata fusione nella poesia: se il "pesce" non era di suo gradimento, il poeta lo rigettava nel mare delle sue inquietudini e aspettava il momento in cui l'avrebbe finalmente sentito cantare nelle giuste note.

Si è già parlato, usando l'espressione di Ripellino, del «continuo migrare di masse verbali» che contraddistingue la lirica lermontoviana.

È un discorso che, se condotto più in profondità, direttamente sulle idee che compongono l'arsenale del poeta, finisce per assumere addirittura una valenza di metodo, di prassi creativa: le immagini cui spetta riportare alla ragione e al metro le idee del poeta hanno talvolta la nettezza delle ossessioni, e compaiono d'improvviso in una lirica tranquilla, che si direbbe di tregua, quindi vengono taciute per anni interi e finalmente le si vede ricomparire in un contesto del tutto nuovo, magari in una esacerbante critica sociale, come si è già illustrato rispetto la metafora del frutto *anzi tempo maturo*, che ha trovato la sua massima potenza espressiva nella poesia *Meditazione* (1838). Tuttavia, al di là della percussività del pensiero di Lermontov, che indurrebbe il poeta a non liberarsi di certe immagini finché non assolutamente certo d'aver reso loro giustizia, quello che colpisce ancor di più è la strenua ricerca dell'effetto, della sferzata che non lascia spazio di replica e sembra quasi attirare il bianco della pagina intorno. È lampante: un poetare di questa sorta non può che essere figlio dell'istinto: lo si è detto, almeno per quel che concerne l'origine di un verso, un distico, una quartina particolarmente taglienti. Eppure ben altro è il lavoro che richiede l'armonia di un mucchio di sillabe miracolosamente disposte all'interno di una poesia fatta e finita: si tratta di avanzare

pretese su di sé, di espandere l'orecchio finché smette di essere organo e diviene qualcosa di simile a una guida. Potrebbe essere uno di quei casi in cui il poeta ha fatto suo il detto del filosofo: «la mia ambizione è dire in dieci frasi quello che chiunque altro dice in un libro, – quello che chiunque altro *non* dice in un libro» (Nietzsche, 2016: 162).

Lermontov non avrà la pazienza e nemmeno la trascuratezza degli stiliti, che siedono in cima alle colonne e auscultano le profondità celesti nella certezza d'un segno, eppure vi è qualcosa di anche solo latamente religioso, una ricerca dell'essenziale e dello spoglio, nel suo rapporto con le parole: queste sono attese con lo spasmo della fede, ripetute e incastonate con i motivi della preghiera, e si riconosce in esse un potere trascendentale in grado di “salvare” dalle angosce; o per dirla alla maniera del poeta,

Есть сила благодатная
В созвучьи слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них. (*Molitva*)

Vi è una forza benefica
nell'accordo di vive parole,
e inafferrabile spira
una santa grazia in loro. (*Preghiera*, 1839)

Ma la forza che muove al rigore e alla crudeltà di un fulmine il pensiero del poeta, e nelle liriche più felici assume le imprevedibili fattezze dell'aforisma, è più simile a un furore che scardina le difese, un'estasi, una condizione di organico subbuglio che porta, incanalata nel componimento, a un equilibrio di suoni e parole meraviglioso ed effimero, e almeno in apparenza capace di tradurre una sensazione in segni convenzionali.

Se si guarda in questo modo all'attimo della creazione poetica – e sempre di visione arbitraria si tratta, giacché invisibile agli occhi resterà sempre la bottega del poeta –, ancora di più s'addice a quello di Lermontov il movimento dei dervisci, con la loro turbinosa danza che ad altro non vorrebbe condurre se non allo stato di coscienza ulteriore, all'intimità con i misteri divini. Ed ecco il poeta, travolto dalla

sua recondita “danza”, intimarsi il silenzio, l’asciuttezza, e quindi il distacco dai rumori del mondo, che in quel momento gli pare quanto mai inopportuno:

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Risposta non s’addice
del mondano frastuono
al di fiamma e luce
verbo frutto nuovo;

L’esilio in se stesso, la silenziosa pugna con le sensazioni, la messa in opera di una riflessione, lasciando che esploda nei suoi accenti più dolorosi e inammissibili: ecco che, canticchiando tra sé di un amore sofferto, languendo il giusto per essere ferreo col piacere di verità, il poeta infigge in due versi uno stato dell’anima che non è più soltanto affar suo, ma delle sorti umane:

Так храм оставленный - всё храм,
Кумир поверженный - всё бог!

così pur deserto il tempio è tempio,
e l’idolo abbattuto – sempre idolo!

La poesia attacca così: *Ja ne ljublju tebjaj; strastej...* (*Io non t’amo; di fuoco...*): i suddetti versi giungono all’apice dell’amaro spoglio di un sentimento non già estinto, ma vivo e sensibile ormai soltanto alle muse. A leggere la poesia per intero, qui presente in traduzione, sembra quasi di assistere in diretta alla trasformazione di un sentimento da individuale a collettivo, o per dirla con Pirandello: da lanternino, che proietta un cerchio di luce al di fuori della coscienza d’un singolo, a lanternone, intorno al quale si affannano intere generazioni alla ricerca di un accordo ideologico che protegga dall’ombra terrificante: ed ecco che nei pochi versi, che sembrano voler muovere guerra a certe sopracciglia della stessa sostanza e non-corrispondenza del marmo, il fuoco si sposta da un sentimento puerile a uno già astratto, dall’amore per una donna all’Amore stesso, e quindi alla deriva cui ogni

buona ragione esistenziale sembra essere soggetta, inevitabilmente disillusa e sciolta nell'indifferente mare del Destino. E sembra di sentire il signor Anselmo descrivere la sua filosofia al Meis/Pascal, protagonista del romanzo pirandelliano: «se questo sentimento però si scinde, rimane sì in piedi la lanterna del termine astratto, ma la fiamma dell'idea vi crepita dentro e vi guizza e vi singhiozza» (Pirandello, 1986: 225).

E appunto tra i guizzi e i singhiozzi il sentimento che alimenta questa poesia di Lermontov prosegue negli anni, con punte più o meno dolci di nostalgia e parimenti aspre di rancore. La poesia è datata 1831. Il sentimento qui all'esame era scoppiato un anno prima, nella tenuta estiva dei Vereščagin, parenti di Lermontov: il sedicenne rimane sconvolto dall'incontro con l'appena più grande Ekaterina Suškova, che non solo non ricambia, ma pure tratta l'orgoglioso poeta da ragazzino, affidandogli i guanti quasi lo investisse di un dovere istituzionale. E ragazzino in fondo lo era, questo imberbe rimatore che non si separava mai dal suo «enorme Byron» (Michilli, 2014: 272), come riporta la stessa Suškova nelle sue *Note*, se è vero che si lasciava infiammare dalle pose civettuole di una giovane donna che aveva presto incorporato le aspettative del bel mondo rispetto al “gentil sesso”: eppure, tremendamente angosciato e come pervaso da una ferocia che aveva dell'infantile e del vetusto insieme, quel ragazzino se n'era uscito con una glaciale resa del suo stato d'animo. Qui l'amore del poeta per la Suškova non è più in conto, pur tenendo per vero che Lermontov aveva smesso di poetare intorno a lei non perché davvero estinto il fuoco, ma perché «la sofferenza raggiunse presto asprezze inartistiche» (Gasparini, 1947: 56): il sentimento si è trasformato in qualche cosa d'altro, come succede dal carbone al diamante, dall'effimero all'immarcescente: è l'incapacità dell'oblio a essere cantata, l'incapacità che riguarda qualsiasi essere sensibile, e ancor di più quel particolare tipo umano che Lermontov rappresenta, naturalmente votato al rancore, al crògiolo delle sensazioni. Le vicende mondane narrano di una sua vendetta, consumatasi cinque anni più tardi: il poeta prese d'assedio la sua vecchia fiamma e riuscì finalmente a strapparle una dichiarazione d'amore incondizionato, per poi diffamarsi tramite una lettera anonima – che del resto fu verificata come autografa –, e così provocare la rottura del fidanzamento di lei con il giovane ereditario Lopuchin. Il gesto sembra una conferma fattuale di quelle fuggenti parole scritte intorno a se stesso, in una delle pagine più ispirate del suo romanzo: « [...] l'idea del male non può entrare nella testa di un uomo senza

che questi lo voglia realizzare» (Lermontov, 2017: 162). Con la pietanza della vendetta servita alla giusta temperatura, quella che agli albori della passione era un'irresistibile Amazzone divenne niente meno che ««una vecchia civetta, e forse peggio di una civetta... »» (Gasparini, 1947: 58). Eppure, a dispetto delle imprese voluttuose, sette anni dopo la prima lirica dedicata alla Suškova il poeta non può ancora nascondere il diamante che gli si è conficcato nel petto, e riprende l'immagine del tempio e dell'idolo in un componimento pressoché identico. Ma il poeta non è colui che, deviando lo sguardo da sé e allargandolo a comprendere i suoi simili come un solo blocco di sorte condivisa, sente il dovere di abbracciarne i limiti con le sue ragioni: tutt'al più, in un procedimento inverso, egli "addossa" le sue ragioni all'umanità, tanto che nelle ispirazioni più alte il suo intento sembra essere quello di ridurre l'intero mondo alle dimensioni dei suoi recessi. L'opera di larga invasione, di "comprensione a perdere" è invece tipica del filosofo: «Meglio battere i denti ancora un poco, che adorare gli idoli! – così vuole la mia specie» (Nietzsche, 2018: 202).

Così diceva lo Zarathustra di Nietzsche, rispetto al fuoco che non intendeva concedersi nella sua caverna: meglio avere integro l'amore per se stesso, piuttosto che cedere a un rassicurante tepore che, fuor di metafora, spesso coincide con la dipendenza da un sistema, da un verbo, da un ingombrante feticcio. Lo Zarathustra, quale proiezione del suo creatore, era sì poeta e foriero di innumerevoli abbaglianti immagini, ma innanzitutto filosofo: nell'affrancamento dal sistema millenario delle credenze vedeva il sorgere di un nuovo stadio dell'essere umano, un superuomo, appunto, e la miniera immaginifica da lui sfruttata risponde al preciso bisogno di penetrare nella morale, sì da rivoltarne la polpa e darle un sapore del tutto nuovo, o forse semplicemente dimenticato. Invece Lermontov poteva anche essere filosofo – e ritrovarsi nelle diverse pieghe del pensiero occidentale, prima fra tutte quella del filosofo tedesco, come vedremo meglio in seguito –, eppure non poteva esimersi dall'essere poeta: perciò le sue nostalgie o i suoi languori o le sue torture di coscienza tali dovevano restare: adorabili, spendibili, e inoltre sacrificabili alla musa: ovverosia non dovevano mai cadere dall'angoletto di *izba* dove stavano appese, o scendere dall'altare dove languivano scintillanti: dovevano restare icone, simboli.

Perché un poeta, per quanto provi piacere a disintegrare il circostante e rifiutare qualsiasi gogo intellettuale, deve pur essere un fedele, deve pur credere

nell'*accordo di vive parole*, e interrompere i salmi e levarsi d'armi e *seguirne il tono*.

Una guarigione dall'ascolto dei feticci, come si augura Nietzsche nella prefazione a *Il crepuscolo degli idoli*, poteva essere altrettanto auspicabile da Lermontov; ma poi, una volta smorzato l'eco di quelle trasognate chimere, non avrebbe forse il poeta cercato di rimpiazzarle con altre, fresche raccolte dalla sua esperienza di "creatore di romanzi", come egli stesso si definiva in una lettera di poco antecedente alla nascita del suo Pečorin?

Un'altra guarigione, da me talvolta ancor più desiderata, è nell'*auscultare gli idoli*... Al mondo ci sono più idoli che realtà: è *questo* il mio «cattivo sguardo» per questo mondo, e questo è anche il mio «cattivo orecchio»... Porre qui, per una volta, domande col *martello* e, forse, udire per risposta quel famoso suono cupo che parla di visceri enfiati — che delizia per uno che, dietro le orecchie, ha ancora altre orecchie... (Nietzsche, 2016: 100)

Pur essendo consapevole di avere orecchie ulteriori, Pečorin-Lermontov è parimenti superbo nell'utilizzo della lira — da leggersi *martello* —, e sembra non potersi evitare, per esempio, amori assolutamente improduttivi almeno per quel che riguarda l'aspetto materico: i suoi trionfi derivano da ben altri traguardi.

Che il poeta ne abbia bisogno, di una tale assennata civetteria, è indubbio: e la ragione profonda che vuole questa una necessità vitale è celata tanto nel piacere quanto nel dolore. Per ora si parlerà del secondo, assumendo che non guasterà trattare il primo in seguito.

Nel già citato brano di *Un eroe dei nostri tempi*, il personaggio fa un passo indietro e l'autore guadagna la scena: e in questa divagazione Lermontov riesce, forse per la prima e unica volta, a declinare il suo pensiero in maniera prosastica, quasi sistematica, come farebbe un filosofo, o chiunque avesse maggior premura di chiarezza che non d'effetto. Lungi dall'essere sciatto, questo momento del romanzo è una sorta di svelamento del lanternino umano, ancor prima che poetico — dando per affine la metafora pirandelliana: l'anima, sostiene Lermontov-Pečorin, «sa che senza tempesta la continua arsura del sole la inaridirebbe».

E l'immagine del mare, scatenantesi nella furia che gli è insita e rivela la sua natura abissale, sembra essere quella preferita dal poeta per accostarsi al problema della pace: di problema si tratta, infatti, come a evocarla è Lermontov: nello stesso passaggio, che si è riportato poche pagine addietro nella sua intrezza, egli giunge

a definire un'anima fatta in tal maniera, coraggiosamente impreziosita e dei dolori e delle gioie, investita di *uno stato superiore di consapevolezza*, che la consegnerebbe alle sue sorti nella massima onestà umanamente possibile. Ma un'uomo del genere, che guarda alle tempeste e all'arsura del sole con lo stesso imperturbato sguardo, è accostumato alla calma contemplazione quanto alla raggelante presa di coscienza, o per dirla con Gasparini: «è capace di rallegrarsi della vista di una montagna e, mezz'ora dopo, di mettere fine ai suoi giorni con un colpo di pistola» (Gasparini, 1947: 136). Va da sé che un'anima mossa da una tale turbinosa euforia non risente del comune giudizio sull'esistenza, più o meno conservatore, più o meno razionale, più o meno autoindulgente. Gli imperiosi volteggi delle aquile, i tetri vagabondaggi dei pesci abissali: questi sono i momenti in cui un'anima simile si riconosce come legittima. Quando la prospettiva sull'esistenza si allarga, è inevitabile che con essa si espanda la sensibilità, e un lato scoperto si presti a colmare con l'orrore il vuoto lasciato dalla tenerezza; e non più alla quiete, al tiepido sostare nelle contentezze si rivolge l'orecchio, bensì al fragore che scoppia di dentro, alla personale bufera che s'agita nonostante e anzi in virtù del moto rettilineo uniforme: d'essere sconvolta l'anima chiede, e pure con un pretesto banale: il poeta saprà ricavarne i colori d'assoluto, così da non rendere vana la commedia. Lermontov, tra le altre cose, delegherà al suo doppio romanzesco lo strano talento nel provocare duelli con il malcelato fine di sconfiggere innanzitutto la noia: da uno di questi Michail non uscirà vincente, ma Pečorin sì: «Finita la commedia» (Lermontov, 2017: 216), dirà l'ufficiale in riposo a Pjatigorsk, subito dopo aver assistito alla caduta del suo rivale Grušnickij, così affermando in eterno la *verità romanzesca* sulla *menzogna romantica*², cioè l'istinto, la volontà, di contro al desiderio e alla presunta soddisfazione. E che cosa dice l'istinto – la “volontà di potenza”, per usare un tono nietzscheano – al giovane poeta russo? Una vela gettata *nell'azzurra bruma del mare*

[...] он счастья не ищет

И не от счастья бежит!

² Mi servo qui della felice espressione di René Girard, che dà il titolo a un brillante saggio del 1961, *Menzogna romantica e verità romanzesca*.

[...] non è felicità che cerca,
e da felicità non viene!

I versi si trovano nella lirica *Parus (La vela, 1832)*, e costituiscono la “dichiarazione di guerra” lermontoviana: come un oceano senza tempeste, così il poeta non può stare senza dolore: gli è necessario, non fosse altro che per destare nell’animo quella sete di felicità che se appagata conduce alla noia:

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Sotto – corrente blu radiosa,
sopra – del sole dorata luce...
ed ella, rivoltosa, invoca
la bufera, come fosse pace!

Molti dei versi di Lermontov sono impregnati di sostanze voluttuose, dure a piegarsi alle misure della ragione e del giorno, e variamente declinati ora con gridi di felina indomitezza ora con sussurri di nitida e stanca visione: eppure in pochi versi, queste sostanze che vibrano dal petto e sono disperatamente alla ricerca di lirismo per trovarvi uno sfogo, sono state così sapientemente colate come in questa poesia, scritta dal poeta diciottenne alle prese con i ruderi lasciati dall’amore incendiario. Tuttavia, come il sentimento romantico non basta a fare dell’amata un desiderio originale, così la creazione di oggetti estetici non è sufficiente al riconoscimento di un grande poeta: Lermontov coglie più di un’occasione per amareggiarsi dell’impotenza delle parole di contro alla sfuggente materia delle sensazioni: lo ribadirà più decisamente in una sorta di confessione in strofe, libera dal metro e spiccatamente meditativa, datata 11 giugno 1831. A scrivere è un ragazzo ormai convintosi di essere destinato a grandi imprese: resta da vedere se la poesia basterà a sostenerne l’ambizione: con la forza del pensiero, dice Lermontov, *ho vissuto altri secoli e vite / e mi sono scordato della terra*. Con la lettera, invece:

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. [...]

Con la fredda lettera è difficile spiegare
la lotta dei pensieri. Non v'è suono umano
abbastanza forte da rappresentare
il desiderio di felicità. [...] (Traduzione mia)

Proprio in quegli anni, contingente al massiccio apprendistato byroniano e alle prime prove applaudite dalle muse adolescenti, si andava formando nel poeta lo spirito del sacrificio alle lettere, insieme ai contorni di una figura che doveva, tra una grandezza sognata e il bisogno di vederla riconosciuta, calzare nell'animo suo d'adolescente come un gran vestito d'alloro. Avanzando nella riflessione, il poeta si riconosce suo malgrado soggetto ai capricci dell'eterno: *gloria e fama, cosa sono? – eppure / su di me hanno potere; e di portare loro / tutto in sacrificio comandano*. Ma l'orgoglio riscalda subito il suo marchio, e gli fa rigettare la folla, rinserrare il cuore, per poi ascrivere al destino la sua ribellione: e dove, se non nel destino, che è promessa di grandezza e giudice dell'opera, quest'*anima fiera* ha da affermarsi? Nei versi seguenti è descritto il valore d'esistenza quale ripugnanza del riposo e impulso all'azione:

Так жизнь скучна, когда боренья нет.
В минувшее проникнув, различить
В ней мало дел мы можем, в цвете лет
Она души не будет веселить.
Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.

Così noiosa è la vita, quando non c'è lotta.
Immergendoci nel passato, possiamo
distinguervi pochi fatti, e la gioventù
di una vita simile non può rallegrarsi.
Ho bisogno d'agire, ogni giorno

vorrei rendere immortale, come l'ombra
d'un grande eroe, e capire
non posso che vuol dire posarsi. (Traduzione mia)

Questa irrequietezza tanto naturale quanto affamata di pratiche giustificazioni, che può apparire ancora indistinta e vagheggiante di luoghi romantici, serba invece una già solida premessa nel cuore del poeta: l'arte, quella cui si devono consacrare le fatiche, si riflette nella grandezza della vita di un'artista: grandi le gesta, grandi le poesie. In Lermontov sembrava manifestarsi ben più di una scontata relazione della lirica con l'esistere quotidiano – quel già evocato “diario delle sensazioni” –, e ben presto le sue azioni terrene dovevano chiedere di fondersi alle corrispettive letterarie, l'eroe di carne e ossa all'eroe di carta e inchiostro, in una ricerca di legittimità che veniva da dentro la poesia, e non già fuori, a cose scritte, a vicende narrate, come di solito accade. A Lermontov non mancherà occasione di materializzare questa necessità vitale della lotta: l'anno seguente si trasferirà a San Pietroburgo per formarsi da ufficiale; di lì seguirà il periodo più arido della sua produzione: forse il destino aveva per lui in serbo carriera altra da quella letteraria, come lui stesso scrive nell'autunno del '32, confidandosi a Marija Lopuchina: «Morire con una palla di piombo nel cuore, val bene una lenta agonia di vecchio; così se c'è la guerra, vi giuro che sarò il primo ovunque» (Michilli, 2014: 445). Che la guerra, nella vita del poeta, sia stata evocata e ricercata e infine trovata, e il suo sogno, come diceva Nabokov, sia stato realizzato, è di cruciale importanza per le sorti di poesia: essa infatti si è inebriata e rivestita dell'anelito alla grandezza del suo autore, e non poteva restare intatta nel momento in cui questo fiato possente si trovava libero di spiegarsi. Purché fosse un sogno di gloria, e capace di sollevare l'animo dallo stagno d'esistenza, Lermontov ne seguiva le tracce, ora sul prato immergendosi nella *Melodia ebraica* di Lord Byron, ora gettandosi nella mischia e fra le pallottole sibilanti. L'energia doveva essere impiegata, o il suo portatore languire inespresso. E vivendo il poeta di queste euforie demandanti un supremo sfogo, un pronto esaurirsi nell'azione, anche la lirica godeva dello stesso respiro: gli ostacoli titanici erano sempre invocati in funzione di un accrescimento della reputazione, in mancanza di cui la voce di poesia non poteva dirsi meritoria, e l'eroe lirico restava niente più di una creazione col fiato grosso: se Lermontov non era

nessuno, si sarebbe fatto qualcuno, e non necessariamente con la poesia, ma senz'altro *nella* poesia.

«Il vostro nemico voi dovete cercare, e fare la vostra guerra, per i vostri pensieri! e se il vostro pensiero soccombe, la vostra onestà deve giubilarne!» (Nietzsche, 2018: 49).

Queste raccomandazioni di Zarathustra sembrano essere indirizzate dritte al petto di quell'ufficiale irruvidito dalla caserma e ospite intruso nelle feste: l'amido sull'uniforme, certi epigrammi osceni alle labbra, il cuore perso in segreto tumulto, mentre aspetta una carrozza per il Caucaso, per la guerra, per il suo destino. Qui sta l'accezione di guerra tanto cara al filosofo e al poeta: una guerra prima di tutto interiore, una guerra quale evoluzione, quale indispensabile tortura del sé per cavarne fuori un Io centuplicato in coscienza e prontezza.

«*Increscunt animi, virescit volnere virtus*» (Nietzsche, 2016: 100): questo verso, attribuito a Furio Anziate, poeta latino vissuto nel II secolo a.C., e citato dal filosofo tedesco quale suo motto preferito nella prefazione a *Il crepuscolo*, si può tradurre all'incirca così: *Crescono le anime, fiorisce il valore dalla ferita*.

E all'orecchio risuona il sussulto del poeta, come appeso a una visione inderogabile:

Я жить хочу! хочу печали

Любви и счастью назло;

Io voglio vivere! voglio tristezza

contro a felicità e amore;

Che fare quando la gaiezza e l'amoroso condono delle fatiche hanno fatto serva la mente e lisciato la fronte? Che fare quando la vecchiezza appare senza segni, e la sensazione più cocente è quella inspiegabile, mentre *la fredda lettera* insegue vanamente un suono che non potrà mai restituirne l'essenza? Si desidera tutt'altro: si desidera l'atto della volontà, si desidera la vita per la morte, si desidera il destino: «Si è fertili solo a patto di esser ricchi di contrasti; si resta giovani solo a condizione che l'anima non si distenda, non desideri la pace... Nulla ci è divenuto più estraneo di quel che una volta ci sembrava desiderabile, la «pace dell'anima»» (Nietzsche: 2016: 118). Si cerca dunque un'affermazione del proprio essere: come un tempo

credeva di sentire nella poesia quei lamenti che sfuggivano alla ragione, così ora Lermontov si è deciso a darsi una dimensione immortale, giusta per sé, sotto lo squillo delle trombe. Tutto *val bene una lenta agonia di vecchio*, purché tra le dolenti note del cuore non si oda quella sensazione di già noto, di irreparabile, di restio al sogno:

И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом.

e la vita ci strugge, liscia via senza meta,
d'altrui festa il banchetto.

Così il poeta in *Meditazione*, composta nel 1838: quello che si espande nella prima persona plurale, che allampa un'intera generazione dei vizi che si vogliono celati dietro al belletto e le maniere tagliate alla francese, che regala un'immagine di rara pregnanza e bellezza nient'affatto rinunciando al suo personale sentire, è ormai un giovane uomo disilluso, forte di un'esperienza tra i bellicosi monti del Caucaso. Da quegli anni la dimensione lirica della sua opera andrà attenuandosi decisamente, e non solo la critica sociale, ma la filosofia e la religione e il folklore impasteranno la sua poesia, in un incontro e rimescolamento con la natura, che risentirà degli spazi immensi e delle apparizioni scure in cieli tersi. Lermontov dovrà seguire se stesso nelle piane assolate e nelle cime turbinose del Caucaso, e questo studio farà altrettanto, con il fine di ripercorrere le orme poetiche ed esistenziali in quello che fu per il giovane ufficiale un vero e proprio paesaggio dell'anima.

1.4 Oriente, Occidente, ancora Oriente

Una qualunque civiltà, per definirsi tale, necessita immancabilmente di un luogo altro-da-sé, di una sorta di esempio a non-essere. Faccio ricorso al trattino – à la Heidegger, per intenderci –, non tanto per dare lucentezza a termini antichi, quanto per sottolineare il significato profondo e oscuro che può celarsi dietro a simili concetti; l'essere "occidentale", per esempio, presuppone di non-essere "orientale": ma che vuol dire, allora, essere orientale? L'occidentale, o l'europeo, non lo sa. E

per di più, direbbe Carl Gustav Jung, «non capisce l'Oriente e vi proietta tutto ciò che teme e disprezza in se stesso» (Maltinti, 2017: 6). Ma quel che varrebbe a spiegare secoli di conquiste, più o meno sanguinarie, e fascinazioni, più o meno legittime, a opera di un sedicente progredito Occidente nei confronti di un gioco-forza selvaggio Oriente, diviene una mera semplificazione, un abito striminzito quando si tratta delle sorti e delle aspirazioni russe.

Sono noti, e in questa sede già menzionati, i tormenti dell'intelligenza russa di fronte agli scomodi vicini europei, tormenti che si faranno palesi e sfoceranno in grandiose riforme ai tempi di Pietro I, e finiranno per occupare la discussione intellettuale e spingere l'azione politica lungo tutto il corso del diciannovesimo secolo. L'Europa entra nei salotti russi come una bufera che ha dell'incredibile e immediatamente dopo del possibile, quasi fosse un Altrove, maiuscolo non a caso, dove tutto accade per una qualità diversa dell'aria, del suolo, del sangue. Tornerò su questa immagine più avanti. Prima sarà bene concedere uno sguardo alla sorprendente attendibilità del principio di azione e reazione, almeno per quel che riguarda lo sguardo russo posato sugli scenari d'Europa: dall'ondata illuminista, che produsse un certo desiderio di emulazione nei regnanti e un impulso alla riflessione negli uomini di lettere (basti da esempio la denuncia sociale di Radiščev, *Viaggio da San Pietroburgo a Mosca*, che gli costò l'esilio per delibera di una furibonda Caterina II); alla Rivoluzione francese, che senz'altro fece rabbrivire le teste coronate, ma riscosse quelle cinte d'alloro, e sopra tutto, se è vero che gli echi tornano a farsi vivo suono nel corso della storia, perdurò fino al secolo scorso e non mancò di ispirare la ribalta bolscevica; quindi alla campagna napoleonica, che non fu semplicemente scena cui assistere, ma significò un colossale sacrificio del popolo tutto, un tributo di lacrime e sangue che lo stesso Tolstoj, ricavandone in *Guerra e Pace* un mosaico che sfidava e ridiscuteva la verità storica, volle ascrivere all'innato eppur fresco di coscienza patriottismo russo. Lo stesso fermento decabrista si potrebbe intendere come un sogno repubblicano di coltura francese innestato nelle terre della Rus': un fiore avvezzo alla clemenza del sole, destinato a soccombere tra le nevi ostinate.

Fu Nicola I, il cui dispotismo doveva ancora materializzarsi epperò marcava già con decisione, a soffocare la rivolta del dicembre 1925. Era da pochi giorni succeduto ad Alessandro I, detto "Il Beato": le premesse affinché quel soprannome risultasse presto obsoleto non tardarono a dichiararsi fondate.

Lo spirito reazionario di Nicola I trovò ampia soddisfazione sulla pelle degli insurrezionisti: un'intera generazione di pensatori e visionari, direttamente implicati nei fatti del 14 dicembre oppure coinvolti a vario grado, venne fisicamente spazzata via: tra i pochissimi che riuscirono a scamparla si annovera Puškin, non già per un atto di clemenza del potere quanto per la sua sincera estraneità alle vicende: doveva essere il campione letterario della causa; tuttavia il poeta non trovò accoglienza in nessuna delle frange del movimento, e non giunse mai davvero a sporcarsi le mani. A quanto pare, i rivoluzionari non si fidano degli scrittori. Questi ultimi non di rado guadagnano l'ostilità del potere in maniera più sottile, o più consona al ruolo d'agitatori delle coscienze: in ogni caso Puškin divenne vera e propria ossessione per Nicola I e i suoi funzionari, tant'è vero che lo zar si proclamò infine suo unico censore.

Il nuovo regime poliziesco perseguì a tal punto il sogno del controllo totale che arrivò a provocare la delizia di ogni paradossista, come si servì della censura nei confronti degli stessi censori. Tuttavia, come spesso accade, il silenzio coatto si rivelò terreno ideale per la fioritura di un pensiero particolarmente profondo, tanto urgente quanto inconfessabile.

Eppure l'ufficiale degli ussari Pëtr Jakovlevič Čaadaev, combattente a Borodino, intellettuale formatosi nell'Europa e nella Parigi degli anni '20, non pensava certo di provocare un così grande scalpore, quando si risolse a mandare al «Teleskop», rivista letteraria moscovita, la prima delle sue *Lettere Filosofiche*: il suo era, per l'appunto, lo slancio puramente letterario di un individuo colto e sensibile che s'era trovato a fare i conti con le enormi incongruenze del suo Paese, nonché con quel senso di vuoto, comune a molti dei combattenti di ritorno dalla Francia, nel constatare che le orecchie dei suoi concittadini erano perlopiù sorde ai grandi cambiamenti liberali già in atto nelle maggiori capitali europee. Forse, proprio qui sta l'insanabile differenza tra il Pensiero e il Potere, se mi è permesso intendere queste, ai fini del discorso, quali due entità astratte, separate e in costante lotta fra loro: l'una persegue la necessità spirituale di rompere il silenzio, l'altra quella tutta materiale di imporlo. Ed è quello che farà l'esecutivo russo: Čaadaev verrà dichiarato pazzo, e rimesso alla sorveglianza di un medico di fiducia della polizia: una maniera conveniente, se non vigliacca, di sbarazzarsi di un uomo la cui influenza era riconosciuta pressoché all'unanimità nella società del tempo. Cosa potevano mai contenere di tanto scabroso queste *Lettere sulla filosofia della storia*,

in verità composte perché la signora Panova, vecchia conoscenza del filosofo poi assunta a pretesto letterario, vi trovasse conforto dai pressanti dubbi religiosi? Giusto quello che ogni tremendo autocrate con lo stendardo dell'ortodossia non vorrebbe mai sentirsi dire: la Russia non ha passato, o meglio, non ha saputo trarre alcun raccolto dalle avversità, dai conflitti, dal sangue versato nei secoli, quale invece ha saputo fare l'Europa cristiana, che ora, nei primi decenni dell'ottocento, sta ammirando i suoi variopinti frutti crescere e moltiplicarsi con l'orgoglio del veterano dalle molte cicatrici; la Russia sbircia col cuore tremulo dal ciglio di un burrone spirituale; la Russia è povera di iniziativa, è inconcludente; la Russia non ha passato e non può avere futuro, così com'è straziata dalla povertà, dal servaggio, rinchiusa nel rito e diffidente verso le nuove idee. Invero, la prima *Lettera* di Čaadaev sarebbe stata di gran lunga sufficiente a gridare al patibolo, se non avesse pesato il prestigio individuale del suo autore. Eppure, quale punto aveva sollevato il filosofo, che non fosse come impresso nel cuore del cittadino russo libero pensante, con la stessa amarezza, lo stesso ardore, la medesima angoscia della presa di coscienza? Così si interrogava Aleksandr Herzen nella sua autobiografia, *Passato e pensieri*, rammentando la comparsa della *Lettera*, datata 1836: «era qualcosa che naufragava ed annunciava la sua fine, oppure un segnale, un grido d'aiuto? Era un annuncio del domani, oppure qualcosa che non sarebbe mai? Poco importa, bisognò destarsi» (Tamborra, 1950: 5). E la Russia, infatti, almeno nel suo lato più irrimediabilmente sensibile, cominciò a osservarsi, e quindi si scrollò un poco di polvere dall'abito, e si accorse che la riflessione, l'analisi produttiva del sé, erano ormai inderogabili. Che cos'era la meditazione di Čaadaev, se non un perentorio appello a guardare altrove, a volgersi al nobile esempio limitrofo come all'ancora di salvezza? Certo non voleva essere, la sua, una dicotomia tirata col gesso: l'Occidente pieno di virtù, l'Oriente disfatto dal vizio. Eppure, nelle sue parole, c'era qualcosa della sofferta onestà di chi a malincuore ammette di esser perduto, come nel passaggio seguente, uno dei più accorati e pessimisti della prima *Lettera*:

Solitari nel mondo, non gli abbiamo dato nulla, non ne abbiamo appreso nulla; non una sola idea abbiamo versato nella massa delle idee umane; non abbiamo contribuito in nulla al progresso dello spirito umano e quanto ci è venuto da questo progresso lo abbiamo sfigurato. Nulla, fin dal primo istante della nostra esistenza sociale, è partito da noi per il bene comune degli uomini, non un solo pensiero utile è germinato sul suolo sterile della nostra patria; non una verità grande s'è lanciata

da mezzo a noi; non ci siamo neppure dati la pena di immaginare e, di tutto quanto gli altri hanno immaginato, noi abbiamo fatto nostre solo le apparenze fallaci e l'inutile lusso.

Avanzando nella sua inchiesta, il filosofo arriverà addirittura, sintomo di profonda costernazione, ad attribuire alla genetica le ragioni dell'inerzia russa: «Abbiamo qualche cosa nel sangue che respinge ogni vero progresso» (Čaadaev, 1950: 96-97). Nella seconda *Lettera* certe di queste integerrime posizioni verranno mitigate, nella terza troveranno nuovi sbocchi, mentre nell'*Apologia di un pazzo*, che viene scritta l'anno seguente con l'intento non trascurabile di mitigare la sua posizione agli occhi degli autocrati, Čaadaev rinforzerà il suo pensiero con un sostegno più concreto, nella fattispecie riferendosi all'avventura riformatrice di Pietro, pur senza discostarsi dalle sue tesi fondamentali. Soltanto il farneticare di un pazzo? Eppure ricorda troppo da vicino lo sfogo di quello che sapeva essere pensatore glaciale:

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovитой,
Ни гением начатого труда.

Folla tetra e presto dimenticata,
sul mondo passiamo senza rumor e orma,
né cibando i secoli d'idea feconda,
né d'opera dal genio cominciata.

Evidentemente certe idee, che bisognassero di un grande balzo della coscienza o di un possente gesto di coraggio, non erano affatto estranee alle menti più vivaci di Russia. Lo sguardo di Čaadaev, non meno di quello di Lermontov, risentiva di un romanticismo che affondava le sue ragioni, per quanto annichilenti, nel mito e nell'attrazione tutta dell'epoca per un medioevo, quello europeo, foriero di trasformazioni anche brutali, in cui ogni avvenimento ha lasciato «profonde tracce nel cuore dell'umanità» (Čaadaev, 1950: 180), giacché in seno portava un'idea, un'idea facentesi largo tra i limiti del possibile umano.

La reazione dell'opinione pubblica, non fosse bastata quella delle autorità, diede ragione al filosofo russo: le sue *Lettere* apriranno una discussione, quella intorno all'indipendenza e all'anima russe, che si protarrà almeno fino al 1880, altra data cruciale per il destino della letteratura. A Mosca si inaugura il monumento a Puškin, e per l'occasione Dostoevskij pronuncerà un discorso il cui fervore ancor oggi non

manca di toccare, smuovere, incitare la coscienza a destarsi. L'affronto che le sue parole, indirettamente o meno, intendono riparare, riguarda in primo luogo la presunta estraneità del grande poeta alle questioni più intime dell'anima russa: Dostoevskij risponde con le opere, definendo quel particolarissimo tipo d'uomo che Puškin ha sì accuratamente dipinto e che non di rado si incontra nella realtà del Paese: il «vagabondo russo», variamente declinato eppur onnipresente nella creazione puškiniana, da *Gli Zingari* all'*Onegin*. Questo strano tipo d'uomo, sostiene Dostoevskij, «ha bisogno precisamente della felicità universale per essere soddisfatto: a minor prezzo egli non si riconcilia». Ed è proprio da questa singolare facoltà dell'animo russo, improntata nella rispondenza e nella simpatia universali, che l'oratore fa discendere la grandezza tutta indigena di Puškin: questa facoltà egli «condivide con il popolo russo, ed è perciò il poeta del popolo». Quindi Dostoevskij si abbandona a una fantasia: e se Puškin fosse vissuto più a lungo? Certamente avrebbe creato «altre figure immortali dell'animo russo», così da avvicinare molto più di quanto non lo fossero all'epoca i «nostri fratelli europei». Esattamente qui si ritrova il nodo della questione: coloro che sostengono l'europeismo di Puškin, o peggio ancora, la vacuità della sua opera in termini russi e popolari, rivedano con attenzione le sue vette artistiche, e converranno di certo che a morire, vittima del d'Anthès e delle molte gelosie, fu nientemeno che il fautore del destino russo, un profeta, una guida; e quindi, per necessari termini di confronto, il genio che prima e più di chiunque altro ha saputo affermare la coscienza russa, e non di contro alla stessa coscienza europea, ma *insieme* a quest'ultima. Questa la tesi che avanza Dostoevskij, e incalza, di nuovo iscrivendo la realtà su tavole di fantasia: «Se non ci fosse stato Puškin non sarebbe stata espressa, forse, con tanta incrollabile forza, la nostra fede nella nostra indipendenza russa, la nostra speranza, già cosciente nelle forze del nostro popolo, e poi la fede nella missione futura indipendente nella famiglia dei popoli europei»³. Vale a dire che senza il *naše vse* ("Il nostro tutto", secondo la definizione del critico Grigor'ev), non vi sarebbe stata, appunto, nemmeno l'ombra di quell'anima russa che tutti i successori di Puškin hanno tentato di fermare nella penna: non soltanto le lettere russe, ma l'intera coscienza di un popolo, e gli sforzi tesi all'indipendenza in un contesto mondiale sarebbero stati

³ Questa e le precedenti citazioni dal discorso di Dostoevskij sono tratte da <http://www.larici.it> – ultimo accesso il 22 luglio 2019

vani, senza la grande speranza instillata dal poeta, senza il suo sguardo tenero, cordiale, non privo di una fede che non sembra eccessivo definire demiurgica. Vale la pena constatare che nel contesto russo, più della politica e delle emanazioni grossomodo divine, sono le lettere, la speculazione, gli slanci poetici a rischiarare i confini, siano essi delle terre o dello spirito. Suonano quanto mai appropriate le parole del filosofo che da ben altri limiti, rispetto quelli geografici, era tormentato: «Oriente e occidente sono tratti di gesso che qualcuno disegna davanti ai nostri occhi per beffarsi della nostra pavidità» (Nietzsche, 1972: 385). Tuttavia Puškin, con una leggerezza di spirito ineguagliata, ha saputo beffarsi di questi tratti, sbaragliandoli a favore di una creatività che non può e non deve risentire di simili giochi illusori. Ecco perché gli uomini che segnano le epoche o trasformano il cuore delle loro genti, come diceva Dostoevskij a proposito di Puškin, dovranno essere capaci di incarnare ben più della propria volontà, del proprio sentire: dovranno farsi voce del sentire d'ogni popolo, del sentire universale. Del discorso di Dostoevskij vorrei però sottolineare un punto, in verità implicito, almeno finché non lo si trascina fuori dell'ideale retta che attraversa tutto il dibattito occidentalista: se appena quarant'anni dopo la morte di Puškin, quello che è ormai uno degli scrittori più celebrati in Europa, sente il dovere di gettare le radici dell'anima russa in un passato ancora caldo, è evidente che le *Lettere filosofiche* non solo hanno prodotto il dubbio necessario alla riflessione, ma anche hanno dipinto la pura e semplice realtà: la Russia lasciata prematuramente da Puškin, la Russia di Čaadaev, di Belinskij, di Lermontov e di Baratynskij non può ancora godere di una propria indipendenza culturale. Di questa diverrà trionfalmente consapevole negli anni d'oro della sua letteratura, anni in cui, come si è visto, si poteva parlare di Puškin come della fonte di tutte le speranze russe. Piero Gobetti, nei saggi raccolti sotto il titolo di *Paradosso dello spirito russo*, dà un'interpretazione circa la sorgente creativa del poeta che sembra ridimensionare di molto quella passione che fece gridare "Profeta! profeta!" alla folla riunitasi ad ascoltare Dostoevskij: «Il messianismo di Puškin poi, e la sua capacità di reincarnarsi nel genio delle altre nazioni, indicano semplicemente la sua versatilità di imitatore: Dostoevskij ha confuso un problema letterario, una questione di stile con un problema politico e sociale» (Gobetti, 2016: 25-26). Come a dire che gli scavi puškiniani nel fondo comune slavo altro non sarebbero che razzia di modelli letterari da parte di un uomo tutto volto al romanticismo occidentale e, in fin dei conti, più europeo della Russia

intera. Ed ecco di ritorno l'immagine della Russia povera di spirito, costretta ad affidare le sue cocenti speranze di rivalsa, nei confronti dell'Europa guardinga e altera o del proprio suo imperscrutabile fondo, ai pochi e primi, e splendidi, esemplari di quel *monumento da mano non creato*, spuntati come per caso tra le sue desolate steppe. Ma potevano questi poeti giovani e offesi, Puškin prima e Lermontov poi, condurre la trojka dello spirito russo, da soli e senza una fertile campagna dentro cui sapere fertile il loro pensiero? Si capisce poi, dagli stessi loro versi, quanto poteva essere buona l'aria che respiravano le coscienze più fini, e i cuori più deboli alle fiamme, nella Russia degli anni '20 e '30: basterà dare uno sguardo ai componimenti *Poet (Il poeta)*, o le amarissime mutazioni di questi sotto il titolo di *Prorok (Il profeta)*, presenti nelle raccolte di entrambi, per cogliere tanta parte di quel senso di vuoto lamentato da Čaadaev: sopra tutto per quel che riguarda Lermontov, che forse ancor di più, in pieno regime autarchico e per motivi intrinseci alla sua sensibilità, avvertiva l'abisso entro cui i suoi sogni di bellezza andavano a perdersi:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья. (Prorok)

Proclamavo una dottrina
e d'amore e di verità pura:
una folla m'era vicina
e tirava pietre furiosa. (Il profeta, 1841)

Si tratta pur sempre di un'iperbole, ovviamente: ma perché un'esagerazione di tal genere si renda urgente, è necessario aver esaurito ogni tono intermedio: un urlo solitario, un urlo contro tutti è l'ultimo impervio sentiero per cui deve passare la liberazione artistica.

La Russia in cui cresce il giovane Michail è l'apoteosi dell'esteriorità: non fosse per l'usanza di parlare francese tra persone di cultura – in voga ormai da più d'un secolo –, vi sarebbero da aggiungere la già nota iperzelante censura, l'intricatissima e spersonalizzante gerarchia – la quale più tardi farà sfuggire dalla penna *Il sosia* a Dostoesvskij –, i mediocri doveri statali cui ogni baldo giovane più o meno ambizioso deve sottostare: pur con lo sguardo da un ventunesimo secolo in cui il

“belletto” pare essere tornato di moda e invero forsennato, non sembra arrogante dedurre un enorme spreco d’energie al puro fine d’apparenza. Anzi, forse proprio in virtù di questo. Come si può non sentire il rantolìo di quel che una volta era un afflato verso il sublime, alzarsi sonoro e triste nella grama indifferenza di un ambiente stagno, gretto, maleodorante, qualora non vessato da questioni di etichetta, o di rito o di bella e buona sudditanza? Lo stesso Lermontov se ne accorge, e con che amarezza! un paio di versi da una delle sue più ispirate e addoloranti poesie (*Pervoe janvarja, Primo gennaio*, 1840) per quella strana combinazione così felice nel nostro, basterà per accertarsene: lo scapestrato ufficiale, l’imbucato arcigno, l’epigrammatico *tombeur de fête*, raggiunge qui il culmine della sua civiltà, e naturalmente la sfora, riprendendo a bella posta l’insipido agitarsi mondano sotto il suo sguardo:

Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски,

Balenano le facce senz’anima degli altri,
Maschere attratte dalla convenienza,

Il colore mondano diviene qui il movente per la fuga in un sogno: nel suo tipico volo d’uccello ora in quota maestoso ora planando disciolto in lacrime, che tanto leggiadro anticipa i piani lunghi del più fine cinema sovietico, il poeta stende tre, quattro strofe di rara pregnanza: vi tornerò con la dovuta cura in altri luoghi dello studio, ritenendo per ora più saggio incedere nell’argomentazione sfiorando qua e là i temi d’interesse, a guisa di volatile per l’appunto. Infine, la nostalgica fantasia del poeta si esaurisce, la folla gli ritorna turbinosa davanti gli occhi, e questa è la fervente chiusa di cui egli la giudica meritevole:

И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!

E gettar loro, altero, nel viso il ferreo verso
Pervaso d’amarezza e di furore!... (Lermontov, 1963: 110-11)

È quanto si denuncia nel *Geroj*, con più ampio respiro e concretezza delle ragioni: l'amarezza di un intellettuale romantico, affetto da byronismo galoppante, sopraffatto dall'ego, tutto teso ad assaporare il suo personalissimo vuoto con ostinata e compiacente crudeltà. D'altronde questo non è problema tipicamente russo. Sarà bene leggere la riflessione di Chateaubriand, autore ben noto a Lermontov e che sembra tenere a mente quando tratteggia il suo Pečorin: l'estratto si trova in origine nel *Genio del Cristianesimo* (1802), ma lo scrittore francese lo riutilizza per introdurre in un'edizione postuma un suo racconto lungo, *Renato*, che è appunto storia d'amore disperato in esotico *milieu*:

Dobbiamo ancora discorrere d'uno stato d'animo: [...] quello che precede lo sviluppo delle grandi passioni, quando tutte le facoltà giovani, attive, integre, ma rinchiusi, si sono esercitate solo su se stesse, senza scopo e senza oggetto. [...] L'immaginazione è ricca, copiosa e meravigliosa, l'esistenza misera, arida, disincantata. Si abita con un cuore pieno un universo vuoto e senza avere nulla gustato si è disgustati di tutto. (Chateaubriand, 1950: 101)

Voilà. Ecco accendersi la brama d'altrove, d'avventura, d'impresa: generica, estatica, mai davvero appagabile brama. Dalla Francia alla Russia. Eppure, mentre i cosiddetti "fratelli europei" hanno sempre avuto dalla loro la nettezza dell'appartenenza, pure la compiacenza nella definizione di un "Noi" e nel tracciare possenti confini di qualunque tipo di contro al "Loro" di turno, la Russia è sempre rimasta in balia dei due mondi, sempre balzellante ora su un piede ora sull'altro, sempre incerta su quale terreno calcare per darsi una giusta dimora. Lo stato dell'anima così magistralmente fissato da Chateaubriand, occorre ribadirlo, non è un male a conto esclusivo della Russia: Lermontov stesso si sentirà in ottima compagnia, tra neoconvertiti francesi, nobili scavezzacollo inglesi e medici militari tedeschi. Ma la contromossa dovrà essere, invece, peculiare. Dove mai potrà trovare una ragione d'esistere questo mal di vivere che affligge il poeta russo e la sua generazione? Nel Caucaso, senz'alcun dubbio: là, nella naturale malinconia della steppa e nell'indisturbata sommossa delle foreste, è possibile stemperare almeno in parte lo speciale morbo di una volontà male sfruttata, asservita e deformata sempre più a imitazione della riverenza cortigiana. Il saggio d'infinito che procura il paesaggio, lo stato relativamente brado dei popoli, l'esotica mansuetudine delle donne saranno pure l'esca ideale per un poeta, un ribelle o un sognatore; invece i terreni perlopiù incolti, le riserve d'acque e di metalli preziosi, il rigoglio generale

della materia sono buone a far gola a un sovrano con mire di conquista: ed ecco che lo sguardo del Pensiero e del Potere, del poeta e del sovrano vanno a collimare, e nella speranza di soddisfare le ulcere esistenziali e le ambizioni sovrane, si rivolgono a un sempreignoto Oriente, nella fattispecie un Meridione. Nel 1837, come si è detto, Lermontov si guadagna l'attenzione di Nicola I grazie all'urlo d'orgoglio poetico e umano che passerà alla storia con il nome di *Smert' Poeta* (*La morte del poeta*). Segue un esilio punitivo: per Lermontov sarà tutt'altro che tale: significherà il primo, profondo contatto con la civiltà tatara – esclusi gli altri tre soggiorni avvenuti nell'infanzia, che hanno avuto sì forti ripercussioni, ma prettamente estetiche. È il momento di seguire da vicino l'esperienza caucasica di Lermontov, in quello che per tutta una generazione d'annoiati e cacciatori del sublime sarà «un piccolo ma complesso e infinitamente suggestivo Oriente domestico». (Ferrari, 2003: 51).

1.5 Di là dai monti e lungo il fiume

Uno studio incentrato sulla vita e le opere di un singolo letterato è immancabilmente sinonimo di rinuncia: è ovvio che un'intera esistenza, per quanto breve e fulminante, non può mai venire circoscritta da un fuoco che, per esistere, deve trarre il suo alimento da ben determinate braci. Il presente studio si poggia sul fondamentale intento di accomunare il pensiero, la poetica e in un certo grado le ragioni del poeta Lermontov e del filosofo Nietzsche, non senza che i rispettivi ruoli abbiano a dirsi mobili e complementari. Dunque, perseguendo un parallelismo ormai ben avviato, si è deciso di trattare l'esperienza del Caucaso, a dir poco folgorante nell'esistenza di Lermontov, con i termini che erano propri del filosofo tedesco. Si intende qui richiamare ai tre grandi momenti della speculazione nietzscheana: scanditi nell'arco di un giorno che idealmente abbraccia tutto il suo pensiero, questo sono detti “del Mattino, del Meriggio e del Crepuscolo”. È bene precisare che, sebbene lo stesso Nietzsche non manchi di fare continuo riferimento ai tre momenti del giorno, sopra tutto nello *Zarathustra*, le sue restano immagine intrinseche e non sovrastanti il pensiero, e la definizione di “filosofie” rispetto a queste viene con la critica

postuma: è perciò una definizione arbitraria, anche se nient'affatto fuorviante. Vale a dire che la mia scelta sarà doppiamente arbitraria, e scegliendo di adottare la suddetta scansione e applicandola a un poeta russo scomparso quando ancora l'autore dello *Zarathustra* non era venuto al mondo. Il che verrà perdonato, in ultima istanza, dall'interesse reale al fondo di questo studio, che pur con le dovute distanze, secolari invero, ritiene di cavare un certo succo d'attualità da certi aspetti che mai tramontano e sempre giova discutere. Tant'è, come si è detto, è necessario compiere una rinuncia, ed è bene questa sia creativa e quanto più originale, e se vogliamo spregiudicata. Lo stesso Lermontov, comunque, volente o nolente, viene incontro a questa visione: di fatti qual è il suo Mattino, il suo incantamento, la sua irrimediabilmente falsa certezza? Questa è l'amore. E finisce per impregnare anche il primissimo suo ricordo, rimesso in metro, legato al Caucaso, in quella che è nientemeno della dichiarazione romantica di un sedicenne tumultato dagli sfrenati balzi del cuore:

Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз.
Как сладкую песню отчизны моей,
Люблю я Кавказ.

all'eterno ricordo basta una volta:
quale dolce canto della mia patria,
Caucaso io t'amo.

Si va pur sempre parlando di un adolescente irrequieto. E per quanto i paesaggi siano impressi negli occhi del giovane poeta – che rievoca un soggiorno del 1825, quando era appena undicenne – e si definisca *felice con voi, burroni e gole*, è altro il movente per cui si lascia rapire dalla nostalgia:

Там видел я пару божественных глаз;
И сердце лепечет, вспомя тот взор:
Люблю я Кавказ!..

Un paio d'occhi divini là ho veduto;
e il cuore mormora, come li rammenta:
Caucaso io t'amo!

Non servirà citare il padre della psicanalisi moderna per sentirsi detto quel che al primo spoglio della biografia lermontoviana appare ovvio: il fanciullo, il ragazzo, l'uomo Lermontov, tutti e tre poeti, saranno tutti e tre perennemente innamorati: di una qualche figura femminile che sembra compensare l'immenso deserto lasciato dalla perdita della madre, o dalla sua quasi perfetta assenza, per meglio dire. Lermontov, con una tenerezza e un candore che ha del miracolo, ci terrà a ribadirlo, quasi volesse giustificare questo gran sentimento che gli suscita l'oggetto poetico:

В младенческих летах я мать потерял.
Но мнилось, что в розовый вечера час
Та степь повторяла мне памятный глас. (Kavkaz)

In tenera età la madre ho perduto.
Eppur sembrò che, nel rosa della sera,
la steppa mi portasse la voce indimenticata. (Caucaso, 1830; traduzione mia)

Sia stata la nostalgia di una madre che mai davvero conobbe, l'anelito principe a ispirare i versi romantici del poeta, allora tanto vale dire che le private sorti di un uomo hanno avuto piena rivincita nell'universo, almeno in quello composto dagli amanti di poesia. Non è questa, e si spera non sarà mai, la sede per un giudizio universale; ma un piccolo e innocuo paradigma di evoluzione, alle personali spese di Lermontov e Nietzsche, può ancora essere tentato.

Si parla di mattino, di albore, di giovinezza: il filosofo tedesco, naturalmente, applica il concetto all'evoluzione dell'uomo, in particolare al sentiero intrapreso dal pensiero umano, che sboccia dalle grandi civiltà pagane sino a giungere al cristianesimo, somma di tutte le false credenze, a suo parere: ed ecco il filo di queste credenze dipanarsi nei secoli, svolgersi e svolgersi ancora sino a smarrirsi: è questo il mattino dell'uomo. La creazione di un aldilà, la fuga dalla vita terrena. Ed è questa la grande bugia che Nietzsche intende smantellare. Ora, spostiamo lo sguardo sul poeta ancora imberbe, alle sue prime folgori tra le cime innevate del Caucaso: il fragore della sua alba, è evidente, durerà finché l'accecante bagliore del sole non gli permetterà più di vedere il bello; ovvero quando, trattandosi nel suo caso di quella stupenda illusione che può essere il soffio d'Eros, non verranno meno le sue romantiche speranze. Si è già visto che questo accadrà, e con gran dolore. Ma Lermontov, nel 1830, è ancora nel pieno della freschezza mattutina, e un'aurora

formidabile e gioconda lo investe e lo trascina: ecco come il poeta riesce a infilarsi nel paesaggio primitivo, rispettandone la quiete, accostandosi come chi scorge qualche cosa di insolito e pregiato e, ormai segretamente involto, teme di indurre alla fuga la visione; la sua voce si riduce quindi a un sussurro:

Светает — вьется дикой пеленой
Вокруг лесистых гор туман ночной;
Еще у ног Кавказа тишина;
Молчит табун, река журчит одна.

Fa giorno: la notturna bruma involge
La montagna selvosa come un velo;
Ancora a piè del Caucaso è silenzio;
Tace la mandra, sol mormora il fiume.

quindi il vero attimo dell'alba, con la sua irruenza inesorabile che trasfigura, perfora, quasi possiede la natura intorno;

Вот на скале новорожденный луч
Зарделся вдруг, прорезавшись меж туч,
И розовый по речке и шатрам
Разлился блеск и светит там и там:

Ed ecco sulla roccia il neonato
Raggio avvampa, le nuvole squarciando,
E roseo sul fiume e sulle tende
Il fulgore dilaga, e in parte in parte.

e infine lo sguardo poetico, incatenato alla possenza elementare, lascia la sua inimitabile firma; fa davvero *sua* la circostanza, con una semplicità che ha del prodigioso.

Так девушки купаясь в тени,
Когда увидят юношу они,
Краснеют все, к земле склоняют взор:
Но как бежать, коль близок милый вор!... (Utro na Kavkaze)

Così nell'ombra vergini bagnanti,

Quando vedono un giovane venire,
Arrossiscono, atterrano lo sguardo;
Né v'è fuga: il gentil predone è sopra! (Mattino nel Caucaso, 1830)

Il titolo è proverbiale: questo è davvero il *Mattino* del poeta, la sua innocenza sparsa nella natura, al pari d'essa, e non aggravandone l'ineffabile leggiadria come un afoso romanticismo sapeva purtroppo fare. In effetti questo è lermontoviano. È un classico esempio di quella "peregrinazione attraverso la natura", quella dote tutta del poeta nel cogliere una manifestazione nel suo minimo, nel comune senso dell'accadere *hic et nunc*, che gli uomini dividono cogli elementi ma di cui raramente possono avere contezza. L'immagine è di una purezza sfolgorante: il fatto che sia un ragazzino a tracciarla, un piccoletto imberbe che possiamo immaginare, per uno sfizio romanzesco, dibattersi nelle ampie maniche di una *čerkeska*, la tipica giubba circassa, e rimirarsi allo specchio con un sorriso impertinente dal sapore profetico, non diminuisce affatto la sua carica, anzi le conferisce quella leggerezza che la maturità non di rado dissipa. Quale marchio della poesia di Lermontov, il procedimento si affronterà con cura più avanti in un capitolo riservato. Ma in questa poesia, brillantemente tradotta da Landolfi per il suo *Liriche e Poemi* (1982: 27), c'è molto di più, ed è tutto personale. C'è la fascinazione di un giovane uomo cresciuto sotto le premurose ali della nonna, tra i possedimenti rurali e la Pensione Nobile di Mosca: è l'effetto di un paesaggio inedito, su cui pende già una certa nostalgia, ma è in fondo la nostalgia di un sedicenne: burlesca, allegramente conscia di una libertà presa di nascosto dai tutori, una libertà che è bene gustarsi e sfiorare con il riso. C'è la presa di coscienza dell'irripetibilità del momento, quello del sorgere del sole, su di un ambiente pressoché rimasto intatto, scandito dall'eterni pose degli astri e dalle rincorse delle nubi. C'è infine tutta la goliardia di un fanciullo, di un pioniere della vita, di uno scopritore delle sensazioni: e ancora una volta questo luccichio infantile dilaga nella metà femminile del cielo, e si immagina essere più grande, più forte, irresistibile.

Lermontov aveva letto *Il prigioniero del Caucaso*: è tra quei versi appassionati e sognanti che la cosiddetta «vergine dei monti» (Puškin, 2001: 137) sale alla ribalta delle lettere russe, per divenire uno fra i tòpos alle fondamenta dell'immaginario caucasico, nonché un grande oggetto di mistificazione. Questo particolare tipo dell'*idiote savante* possiede tutto quel che non può vantare la dama pietroburghese

o la principessina moscovita: fierezza e non spocchia, disinvoltura e non affettazione, e sopra tutto «occhi neri come quelli di un camoscio di montagna, che ti guardavano nell'anima» (Lermontov, 2017: 27). Ma quel che più brilla delle sue qualità è appunto una mancanza: è totalmente sprovvista di cultura, o almeno così vorrebbe l'ideale. A partire dalla circassa dolce compagna delle prigioni immaginate da Puškin, cresciuta in mezzo ai «diletti sanguinosi» (Puškin, 2001: 135) del suo popolo; passando per la Bela dal nostro fantasticata, che a tratti appare quasi una proiezione di Pečorin, tanto è alla mercè del suo umore, prima rapita, poi comprata con le stoffe persiane e quindi lasciata a tormentarsi quando il suo amato si disinnamora, vittima di fatal noia; e ancora la cosacca Mar'janka del romanzo tolstojano, per cui l'entusiasta Olenin arrivò a chiedersi: «è mai possibile amare una donna che non comprenderà mai gli elevati interessi spirituali della mia vita?» (Tolstoj, 1988: 188), ma la verità è che, russo colto e ormai adulterato, non riuscirà mai a “perdersi definitivamente”, secondo la sua stessa espressione, e a coronare quel puerile sogno di sposare una bella selvaggia che, addirittura, grazie al suo paternalistico impegno, «avrebbe imparato a parlare anche il francese» (*ibid*, 1982: 16). Questa, oltre a essere una resa in termini cronologici, nondimeno lo è in termini evolutivi: lo sguardo dello straniero e, ovviamente, la figura dell'indigena si trasformano da un'opera all'altra, riflettendo le diverse lenti della società e ancor di più le personali visioni degli artisti. La circassa che libera *Il prigioniero* sarà poco più di un'apparizione, una vergine ebbra d'amore, mansueta e pronta a celarsi nel deserto col “suo russo”: d'altronde lo stesso russo che la guarda e si dispera d'un cuore vuoto e si dichiara «morto per la felicità» (Puškin, 2001: 138), non è altro che un fanciullo Onegin, e non può che lasciare dietro di sé una Tat'jana. La riottosa schiava di Lermontov è già figura più consistente, e il suo essere schiva e silenziosa ne aumenta lo spessore, ma finisce col rispondere a tutte le aspettative della componente russa: innanzitutto è la prima a farsi avanti, porgendo un complimento a Pečorin – anche secondo termini di ospitalità, è vero, ma pur sempre come da copione di prodigalità sessuale –, poi soddisfa al bacio le strategie del protagonista, come si intenerisce con i regali e abbocca alla sua “fuga”, e infine tradisce quel «sangue brigantesco» (Lermontov, 2017: 55) che l'esistenza nell'*aul*, nel suo villaggio natale, deve pure averle trasmesso. La cosacca per cui si dispera Olenin è, per un più profondo respiro del suo creatore, tutt'altro che figura semplice: respinge, burla, svicola e ridicoleggia persino la gravissima risoluzione del russo, quando

s'appresta a chiederla in isposa: in altre parole, diffida di Olenin, dei russi, di un intero mondo che le appare quasi irreale. Ma del resto lo stesso Olenin, accortosi d'amarla, sentirà di potere amare l'universo, e vedrà come l'unica condotta possibile quella di darsi alla verità e solo alla verità; e questo è tolstojano, ed è ben diverso dalla civetteria dei suoi predecessori.

Ma un punto in comune l'hanno, questi tre attori sulla scena del Caucaso: mai, davvero mai riusciranno a liberarsi di sé stessi. Saranno sempre degli inetti, dei selvaggi a metà, pur ammettendo che l'altra metà sia occupata da un essere civile: se non che il pericolo nella sedicente civiltà è un'acuta sorveglianza, un malsano fondamento in sé, un tormento, appunto, che deriva dall'assenza di spazio bianco sull'anima dove imprimere un sentire nuovo. La coscienza, del cuore sterile, dell'anima guasta o di un disgustoso passato, impedirà loro di essere altro da sé: guardando a una donna che appare innocente, primordiale, integra non potranno non essere corrotti, occidentali, conquistatori. Un uomo tanto consapevole del mondo che si porta dentro non potrà mai essere felice. La felicità gli è negata per suo stesso decreto. «È sopraggiunta la bellezza e ha ridotto in polvere tutto quel paziente lavoro interiore in cui consisteva la mia vita» (Tolstoj, 1988: 191): così dirà Olenin, nella lettera che non invierà a nessuno. Quella lettera, le cui spietate riflessioni ancora echeggiano quando il sipario cala sulla sua avventura nel Caucaso e sull'indifferenza della sua amata – sempre felice, sicura, immutabile – suonerà come un testamento; e potrebbe davvero essere il lamento di ogni uomo scopertosi troppo a Ovest, o a Nord che dir si voglia, di una qualsiasi landa che gli si presenta quale Libertà: ogni uomo chiuso nei ranghi e nelle convenzioni, e costretto dalle mille invisibili catene del progresso ad allontanarsi, dimenticarsi. Olenin proverà a convincersi di esser cambiato: ma la sua è un'imposizione, un detto. Ancora una volta la sua coscienza è un limite invalicabile, un fossato troppo grande per non pretendere un salto anomalo, radicale, forse impraticabile. Tutta la sua insufficienza sembra riassumersi in questa frase, che è una fantasia senz'appello, e beffarda, per la sua accondiscendenza a farsi mettere tra le virgole, i punti:

Ecco, se io potessi diventare un cosacco come Lukaška [il cosacco promesso a Mar'janka e rimasto ucciso in battaglia], razzare mandre di cavalli, ubriacarmi di čichir e di canzoni, uccidere degli uomini e intrufolarmi ubriaco in camera sua dalla finestra per una notte d'amore, senza chiedermi

chi sono e perché faccio tutto questo, allora sarebbe un'altra faccenda, allora potremmo veramente comprenderci e potrei anche essere felice. (*ibid*, 1988: 189).

Ma ciò non è possibile; pure Olenin facesse di tutto per imitare quella esistenza che non gli è propria, non si allontanerebbe di un centimetro dalla sua condizione, che è appunto quella di straniero. Lo stesso Pečorin, che è per certi versi una versione assolutistica e irremovibile dell'eroe di Tolstoj, quasi un "Olenin senza le orecchie", non potrà essere altro che un conquistatore. Il suo rapporto con Bela è una limpida reminiscenza del colonialismo, e davvero lui è un'apoteosi del conquistatore, che non solo depreda, ma pure esige che il suo dominio sia amato dal dominato. Il capitano Maksim Maksimyč, muoverà un rimprovero, peraltro forzoso, al Pečorin fresco rapitore, ma quello che otterrà in cambio è una risposta che trasuda del fanciullesco ribellismo di Lermontov:

‘Ascolta, Grigorij Aleksandrovič, confessa che non è bene’.

‘Che cosa non è bene?’

‘Il fatto che hai rapito Bela. Quel bestione di Azamat... be’, confessa’.

‘Anche se mi piace?’ (Lermontov, 2017: 38)

E questo è, per l'appunto, un vicolo cieco: l'abisso delle morali umane in cui l'etica va dissolvendosi, e la romantica brama di evasione dalle prigioni civili si incontra e si fonde con le materiche prerogative del potere imperiale; ciò che ne risulta non è tanto l'affermazione di un capriccio, la sigla di una voluttà, quanto lo stesso principio che regge l'opera coloniale dall'alba della civiltà. E sembra di sentire il tamburo di Puškin, sul finire del suo poema caucasico:

Но се — Восток подьмет вой...

Поникни снежною главой,

Смирись, Кавказ: идет Ермолов!

Ma ecco – l'Oriente leva grido!...

Piega la testa nevosa,

Caucaso sommessiti: Ermolov ecco viene. (Puškin, 2001: 147)

Il principio, espresso in maniera prosaica e definitiva, potrebbe suonare all'incirca così: “C’è una terra – una donna – che mi attira: posso prenderla? Sì, dunque

agisco!”. Questa è potenza allo stato puro, e può divenire una *volontà di potenza*, come del resto diviene, solo quando Pečorin si accorge di amare Bela, di potere infine sacrificare la vita per lei, ma al contempo di non potere sfuggire il tedio: vale a dire, quando il sottotenente ribelle si risolve di accogliere il fato con ogni suo infinitesimale bizzarria. Se Nietzsche, che imparerà certe fondamentali lezioni da Tolstoj e Dostoevskij, si fosse imbattuto nelle vicende dell’ufficiale di stanza a Pjatigorsk, avrebbe potuto anche dichiararglisi in tal modo: «Amo colui che della sua virtù fa la propria inclinazione e il proprio destino: così vuole per amore della propria virtù vivere ancora o non più vivere» (Nietzsche, 2018: 8). Qual è la virtù di Pečorin e di gran parte dei personaggi del poeta? La ribellione, la protesta, la rottura. Arsenio de *Il boiario Orša*, il *Corsaro*, lo stesso Arbenin di *Un ballo in maschera*, che tenterà di abdicare al suo frivolo ambiente; il novizio *Mcyri*, protagonista dell’omonimo poemetto, che seguendo il suo isinto alla vita fuggirà dal monastero, e nondimeno il *Demone* dell’ossessivo poema esistenziale, che vorrà liberarsi del male di cui è artefice: sono tutti personaggi contrari, ostinati; disertori e non eroi della nazione, prove viventi del dissidio e dello scetticismo rispetto sì a un potere in senso lato – quello d’esistenza –, ma in primo luogo a una visione di potere zarista. Tant’è che non di rado il giovane poeta, impegnato nella campagna del Caucaso, sentirà una genuina simpatia per gli uomini che combatte: selvaggi offesi nell’ultima riserva che è loro connaturata, nella libertà – come lui, in fondo. Quello che nel febbraio del 1837 viene assegnato ai Dragoni di Nižnij Novgorod, un reggimento di cavalleria in servizio nel Caucaso, è un giovane uomo che è ormai uscito allo scoperto, levando il suo grido in difesa «della Gloria, della Libertà e del Genio» (Lermontov, 2014: 41), e ne sta pagando la gabella al Potere. Ma il suo primo esilio nel Caucaso durerà solo pochi mesi: nell’ottobre dello stesso anno, grazie al fervore della nonna Elizaveta, verrà richiamato e quindi reintegrato nella Guardia imperiale, questa volta di stanza a Novgorod. Ma sulla via del ritorno il poeta si prenderà tutto il tempo che gli bisogna per assaggiare paesaggi e culture finora ignoti. Nei quattro mesi successivi sosterrà a Shelkozavodskaja, Pjatogorsk, Stavropol’ e Tbilisi: incontrerà vecchi avventurieri, uomini di scienza, poeti, decabristi, intellettuali georgiani. Alcune di queste personalità dovranno ispirargli corrispondenze letterarie, come fu per un certo dottor Mayer conosciuto nella “città della croce”, che diverrà quel dottor Verner al servizio nella “città delle acque”, buon conoscente dell’impassibile Pečorin: «un poeta sempre di fatto e spesso a

parole» (Lermontov, 2017: 124), così è definito nel romanzo, e sembra che Lermontov gli abbia prestato certi suoi tratti personali, come la gamba più corta dell'altra, alla Byron, o la finezza delle mani, o la figura magra e nervosa.

In ogni caso il momento è proficuo: Lermontov discute di poesia nei salotti liberali, raccoglie storie interessanti, dipinge moltissimo, e sul finire dell'anno scriverà all'amico Raevskij: «Ho iniziato a studiare il tataro. [...] Purtroppo ancora non riesco a padroneggiarlo, ma in seguito potrebbe tornarmi utile», e inoltre afferma la sua freddezza rispetto la guerra, che guerra non vuol essere: «sono del tutto estraneo al fronte e penso seriamente di ritirarmi dal servizio» (traduzione mia). Per di più scrive alcune pregevoli poesie, tra cui spicca, per sentimento e colore, *Kinžal (Il pugnale, 1838)*. Pure alimentandosi della stessa indigena brezza che spirava nel *Mattino*, questa poesia permette una liberazione simbolica non già nella natura – come visto in precedenza per lo spettacolo dell'alba – ma nell'oggetto, nel feticcio che riassume le qualità ricercate dal poeta, anzi che funge da esempio tangibile: *luminoso e freddo*. È questo un oggetto già pregno della storia e del sudore di genti esotiche:

Люблю тебя, булатный мой кинжал,
Товарищ светлый и холодный.
Задумчивый грузин на месть тебя ковал,
На грозный бой точил черкес свободный.

T'amo, pugnale mio d'acciaio,
compagno luminoso e freddo.
Nella forgia ti pose il pensoso georgiano,
e filo ti diede il libero circasso.

Il pugnale passa quindi dalle mani degli artigiani a quelle dell'amante, e da queste a quelle del poeta: diventa simbolo. Non è tatto dal sangue che, affilato e maneggevole, sa procurare, ma dalle lacrime, quali scivolano sull'acciaio quando si fa carico di tutto un sentimento alla coscienza della fine:

Лилейная рука тебя мне поднесла
В знак памяти, в минуту расставанья,

И в первый раз не кровь вдоль по тебе текла,
Но светлая слеза - жемчужина страданья.

Da una mano nivea mi fosti
donato, in ricordo, all'addio,
e allora non di sangue ti bagnasti,
ma d'una lacrima chiara – perla d'agonia.

Questi sono versi che si fanno notare per la stretta sorveglianza che l'autore vi impone: le virgole cingono e scandiscono le immagini con parsimonia e rigore, finché l'unico enjambement (*mi fosti / donato*) scioglie il fiato e costringe l'occhio al sobbalzo: è il momento del dono, e il pugnale resta come sospeso, e riflette giusto quello sguardo che lo segue allontanarsi e finire in altre mani, e finire così anche la felicità degli amanti:

И черные глаза, остановясь на мне,
Исполнены таинственной печали,
Как сталь твоя при трепетном огне,
То вдруг тускнели, то сверкали.

E fermi su di me, neri occhi,
colmi d'un segreto dolore,
come fossero lama al tremante fuoco,
ora nell'ombra, ora nel fulgore.

Ma lo stesso pugnale è ora pegno e simbolo, e perché il sentimento che porta e l'idea che in esso scintilla non restino un semplice rudere, al pari delle emozioni che passano in folata e lasciano l'amaro nell'animo, il poeta si appella al suo esempio, a quella costanza tutta materica, che lo rende sereno e immutabile:

Ты дан мне в спутники, любви залог немой,
И страннику в тебе пример не бесполезный:
Да, я не изменюсь и буду тверд душой,
Как ты, как ты, мой друг железный.

Compagno di viaggio, d'amore pegno muto,
l'esempio tuo non è vano al pellegrino:
sì, non cambierò e sarò d'animo fermo,
come te, come te, amico mio di ferro.

Lermontov tornerà finalmente a Pietroburgo nel marzo del '38. Qui viene accolto coi favori che si addicono a un caro esule, e più precisamente, a un poeta ammutolito proprio nel momento della sua bruciante verità. Il favore del bel mondo pietroburghese può servire a riprova del fatto che il Pensiero potrà sì essere taciuto, ma difficilmente passerà inosservato, difficilmente mancherà di colpire le coscienze, siano esse sepolte sotto strati di censura o servaggio. Vale per Lermontov quello che Herzen scrisse di Čaadaev, che una volta dichiarato infermo di mente, ridotto a un silenzio e a una pena umilianti, era incapace di staccarsi dalla pur sempre cara società: il filosofo stava «con le braccia conserte accanto a una colonna o ad un albero del corso, nei salotti, nei teatri, al circolo, e, come l'incarnazione d'un veto, come una vivente protesta, guardava il turbinare dei volti che gli giravano attorno senza un senso» (Herzen, 1949: 35), e Lermontov non doveva esser da meno se, appena si richiamano alla memoria i versi buttati giù nella collera del *Primo gennaio* 1840,

E gettar loro, altero, nel viso il ferreo verso
Pervaso d'amarezza e di furore!

si diventa spettatori di quella scena e lo si intravede, fra i pesanti sartami di velluto e le uniformi lucide, scrutare torvo le dame turbinose da un divanetto in un gran silenzio denso, rispondere asciutto agli inviti per un ballo e un giro di conoscenze, e sdegnare la solita mascherata senz'anima. Il fatto è che il poeta, così come il filosofo, aveva ormai compiuto quel salto irreversibile nella coscienza, in seguito al quale è semplicemente innaturale una serena accettazione di quale che sia lo stato delle cose: Lermontov doveva da quel momento in poi vivere *in coscienza*. E sapere che la sua era una società pigra, opportunista, nondimeno bugiarda: gli stessi onori aveva a suo tempo riservato al maestro Puškin – eppure quanti s'erano levati in piedi

per impedirne la morte, o ancora quanti avevano alzato la voce a tragedia compiuta? E così, ecco il poeta rispondere con la sincera bile di chi si accosta, e senza rimedio s'avvelena. Tuttavia, se è pur vero che, alla maniera dell'albatro, il poeta non cammina sulla terraferma, altrettanto si può affermare della sua capacità di volare ben al di sopra del fiato suo mortale: forse, un poeta si riconosce dall'agio che egli mostra nelle altezze vertiginose del sogno, la naturalezza del suo volo confondendosi a quella degli uccelli.

«Pari alle stelle, pari all'eterno, / vive ad altezze che la vita sdegna / e dell'invidia stessa ha compassione - / e alto vola già chi lo sta a guardare» (Nietzsche, 2000: 35). Un simile sperimentatore di assenze mal sopporta i riti e le catene: vuole libertà, impagabile libertà. Cercandosi un rifugio dalla scintilleria mondana, il poeta s'innalza, si guarda di lontano: in Lermontov questa liberazione dal suolo non di rado coincide con un ritrovamento della perduta infanzia:

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забыться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком;

E se per un istante mi sia dato di obliarmi
Colla memoria, come libero uccello volo
Ad un passato non troppo lontano;
E mi rivedo bimbo;

E inevitabilmente, eppure con una tenerezza inusitata che sfida di volta in volta l'abitudine, la visione si trasforma in una nostalgia del perduto femminile:

Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой

A lei vado pensando, verso lacrime ed amo,

Amo la creatura del mio sogno,
Creatura dagli occhi pieni d'azzurro fuoco,
Dal sorriso di rosa,

È questo sogno più di una ritirata conveniente, più di una digressione negli intatti
porti della memoria: è invece

Как свежий островок безвредно средь морей

Come un fresco isolotto sicuro in mezzo ai mari

che solo grazie a un miracoloso candore del poeta

Цветет на влажной их пустыне.

Fiorisce sul loro umido deserto. (Lermontov, 1963: 111)

Quale che sia il motivo del bel mondo nel rendere gli onori al poeta Lermontov o al filosofo Čaadaev – che sia vanità o sincera emozione o ancora un obbligo morale –, per entrambi gli intellettuali, e le generazioni, una svolta, l'avvertenza di un'aria più libera e quindi elettrica e fertile, una malcelata speranza, pur si lasciò notare. Come decretò al tempo Herzen, «il pensiero era divenuto una potenza e aveva il suo posto d'onore nonostante gli ordini sovrani» (Herzen, 1949: 36). Quel che Lermontov gridò in difesa del Poeta e del Pensiero che egli rappresentava, un pensiero che deve suonare libero come libera è la voce degli uomini d'oggi, risuonò fra i corridoi dei palazzi e sulle tavolate diplomatiche, tra i festoni e gli azzardi delle ville d'estate, dietro la cipria e giù per sentieri di rimmel e sino in fondo alla coscienza dei sensibili. L'ufficiale in frettolosa licenza, con la camicia sbottonata, lo scherno a fior di bocca, proprio come il filosofo dal petto decorato, raggiunse la fama e divenne testimone dei tempi; di lì in poi bastò la differenza del temperamento a determinare le rispettive sorti. Il tetro pensatore Čaadaev seguì a dichiarare il suo munito con la sola presenza ai balli nell'accondiscendente Mosca, mentre il sognatore riottoso Lermontov non tardò molto a gridare la sua irrequietezza nel più

inestinguibile dei modi romantici: nel febbraio del '40 ingaggia un duello con Ernest de Barante, figlio dell'ambasciatore francese. Ormai, agli occhi dello zar Nicola, il giovane poeta doveva apparire una replica del vate scomparso tre anni addietro, per quanto ormai scatenatasi e indipendente. E Lermontov era sì indignato, pungente, implacabile, e per di più fedele alle idee: l'onore che soleva rischiare e difendere gli veniva in gran parte alimentato da queste. Possenti, lancinanti idee. Lermontov si sarebbe battuto sempre, purché gli apparisse ingiusto il mondo. Non che fosse una qualche sorta di paladino del popolo, o l'ultima razza di una schiera di avvocati dell'ultimo. Ma era sofferente, con sincerità, e semplicemente non riusciva a non soffrire artisticamente, a scapito del silenzio, e di contro alle ingiustizie. E le ingiustizie eran palesi in quella parte di mondo tenuta al giogo da Nicola I. Nel romanzo *Chadži-Murat* (1912) il sovrano russo viene raffigurato da Lev Tolstoj con la spietatezza dello storico e l'opportunismo del romanziere. Il romanzo non a caso segue incredibilmente da vicino le gesta e i tormenti dei protagonisti delle guerre caucasiche. A detta di alcuni, questo sarebbe il romanzo sui contadini che il conte aveva sempre voluto scrivere: e la tesi si dimostra con un semplice sguardo alle posizioni dell'autore, difficilmente così nette ed espresse per tanto chiari esiti. Il dipinto che rimetterà lo zar al giudizio dei posteri, e dovrà costare al romanzo stesso una saggia detenzione nel cassetto fino al cambio del trono, si riassume tutto nell'istantanea, verace per dialettica e prassi burocratica, che lo scrittore riesce a compiere come svolazzando indisturbato nelle stanze del Potere. L'umanità, il valore, il coraggio sono trattati con tenerezza fanciullesca; il rancore, la piccolezza d'animo e la vanità divengono il tessuto per bestiali caricature. È il caso di Nicola I: quando gli viene sottoposto il caso di uno studente polacco che, bocciato all'esame, aveva finito con l'aggreddire il professore, lo zar non riesce a trattenersi. Non tanto il lancio del temperino, in questo caso, o quale che sia l'entità di una reazione, bensì la stessa facoltà di reazione a un ordine deciso, alla dura manifestazione di una sovranità eterea e intangibile: questo è l'oggetto delle paure imperiali, e per questo lo zar applica, e compiacendosene pure, i suoi terribili castighi. «Passi dodici volte in mezzo a mille soldati!», urlerà siglando il suo decreto, con una stilla di conforto al pensiero che «da noi» non veniva condannato a morte nessuno: come se dodicimila vergate fossero cosa da scamparsi! «Ma gli piaceva essere implacabilmente crudele e gli piaceva pensare che da noi non c'era la pena di morte» (Tolstoj, 1994: 117). E quest'uomo così marziale da non ritenere

le persone più di medaglie o torture in potenza, allora, come poteva considerare un poeta che teneva più alla verità che al suo stesso benessere? «Questi romanzi rovinano i costumi ed esasperano i caratteri» (Nori, 2017: 247), disse lo zar riguardo alle vicende di Pečorin. Come se il titolo del romanzo fosse da leggersi al contrario, e fossero quindi quei *nostri tempi* a derivare dagli eroi, in una sorta di assioma rovesciato. Non restava che estirpare il dissidente una volta per tutte dal suolo che sembrava essergli congeniale, quel salotto pietroburghese, fertile, forse, per il Pensiero, eppure ristretto, afoso – ma senz’altro nocivo al Potere. La storia, che nel diabolico aforisma di Ambrose Pierce si riduce a un «resoconto per lo più falso di eventi per lo più irrilevanti provocati da sovrani per lo più mascalzoni e da soldati per lo più folli» (Pierce, 1988: 165), potrà dire quanto si sbagliava Nicola I. Cacciare l’inquieto partitore di feste voleva dire senz’altro levarsi di torno una mente facilmente infiammabile: mandarlo al Caucaso, però, vorrà dire attizzarne l’incendio nelle proporzioni che le antologie solo fiocamente rimandano. E così venne il tempo del secondo esilio punitivo, sempre nelle terre del Meridione, ma stavolta al centro delle operazioni belliche. Così scrive il poeta da Stavropol’, agli inizi di un’estate che sarà per lui a dir poco rovente: «Domani mi unirò al distaccamento operativo, al fianco sinistro, per combattere nella Cecenia del profeta Šamil», e poi aggiunge, come a stemperare con ironia la crudeltà dei fatti, «il quale, spero, non catturerò, ma se dovessi cercherei di mandartelo per posta. Quel profeta è una tale canaglia!» (Traduzione mia). Quindi il poeta, giovane fresco della caserma, vuole figurarselo, questo profeta dalla barba intricata, come un montanaro nello stupore della prima discesa, imbattersi in un insolito-per-lui gallo indiano e fuggire sconvolto. Le prime righe scritte da Lermontov al fronte fanno pensare: davanti agli accidenti della vita è sempre un venticinquenne per cui, secondo un paradigma ariostesco, “l’arme” sono ancora pressoché ignote, mentre “gli amori” resistono al netto della scena. La gloria, l’ampiezza che si vuole derivata dalle opere, che il poeta aveva sentito il bisogno non già di inseguire con i versi ma appunto con le gesta, è ancora un miraggio tremulo, più che altro una fantasia bene addentro certi dettami schiettamente romantici. La luce che irradia la vita di Lermontov è, nonostante le già probanti esperienze, ancora quella del mattino, alta, protesa. Un’altra considerazione, questa invece storica e inoppugnabile, riguarda il nemico da combattersi nella campagna cecena: Šamil è davvero quella “canaglia” che si vuole dipingere, se non altro per il talento politico dimostrato durante tutto il corso

della Guerra caucasica, prolungatasi per oltre vent'anni di strenue resistenze. Šamil il Leone del Daghestan, «il terrore dei russi», è «il brigante delle impervie sommità che diede l'alfabeto alle tribù da sempre divise, impose la legge ai clan il cui unico credo era il sangue, [...] costringendo alla modernità coloro i quali, nei secoli, dediti alla durezza della vita selvatica avevano dimenticato la scienza e la parola»⁴. La figura di questo condottiero, adunatore di popoli e salvatore della patria, una figura sicuramente mistica, una natura sicuramente crudele, viene descritta con virile franchezza dal solito Tolstoj nel romanzo *Chadži-Murat*. Il ritratto che ne affiora è d'uomo di grande fermezza, d'una tenacia quasi insensata, fattosi guida e vendicatore con il solo puntiglio della travagliata sorte delle sue genti, e un senso dell'onore che gli permette di sopportare gli strazi personali a favore di un'enorme, vitale causa: quel che si direbbe il fiero nemico delle aspirazioni russe, non bastassero i tributi degli oppositori campali e la fantasia suscettibile degli scrittori. Ma Šamil è prima ancora uno studioso di retorica e logica, che non manca di citare Platone in greco antico e di affermare sdegnoso la superiorità del suo libero popolo musulmano sul nemico russo. In un articolo su La Repubblica, lo scrittore convertito Pietrangelo Buttafuoco racconta un episodio che ben cattura la dimensione dell'Imam, e più d'ogni altra cosa quella saldezza etica che gli fece guadagnare il rispetto oltre il mirino dei fucili. È il giorno del rimpatrio di un figlio di Šamil, fatto prigioniero tempo addietro e poi inserito nelle file dell'esercito russo per diretto volere dello Zar, in uno sforzo di civiltà pur sempre istruttiva, colonialista. L'Impero non poco teneva a dar prove della massima lealtà, se è vero che rendeva un soldato educato alle armi russe, quindi un nemico dal potenziale accresciuto. Questi rischiosi attestati di stima formarono una vera e propria trama a sé stante nella cornice delle guerre caucasiche, come si evince pure dal romanzo di Bestužev-Marlinskij, *Ammalat-Bek* (1832). Ma ecco il fatto: alla stazione di Carskoe Selo avviene uno scambio di ostaggi; vi sono prigionieri russi e tra questi, velate, principesse moscovite: «Šamil si profonde in un inchino, e [...] così dice al nemico: «Ve le restituiamo pure come gigli»». L'Imam è uno di quegli uomini temibili e ammirevoli al contempo, e inoltre capace di grandi raccoglimenti dentro di sé: un maestro sufi, un fervido credente, per cui la preghiera è indispensabile come il pane

⁴ Questa e le seguenti citazioni sono tratte da l'articolo di Pietrangelo Buttafuoco, *Il terrore dei russi*, in La Repubblica.it il 18/2/2014 – ultimo accesso il 22 luglio 2019

quotidiano. Aveva ragione Alexandre Dumas (*Viaggio tra i ribelli ceceni*, 1859) nel vedere in lui personificata la «guerra santa», e Nicola I a temerlo e ad ambirne la cattura, e tutta la Russia impegnata sulle sue tracce nel considerarlo uno dei più degni nemici dell'Impero. Lermontov, dal canto suo, aveva forse ragione a non desiderare affatto di incrociare il suo cammino; eppure il poeta, tre mesi appena dopo quelle scherzose uscite sul conto del profeta, potrà dire di aver assaporato l'amara bevanda della guerra, e con essa il fondo della sua personale coppa, e dovrà dichiarare mutato lo sguardo che egli teneva rispetto le idee di patria, religione, e della stessa esistenza. È il settembre del 1840: Lermontov si trova a Pjatigorsk, in licenza, per trarre un qualche beneficio dalle acque termali. È appena rientrato da una spedizione di circa due mesi, uno di quei grandi spiegamenti di mezzi voluti dall'impaziente comando russo proprio al fine di assicurare Šamil alle catene dello zar. Scrive il poeta all'amico Lopuchin: «Ho preso gusto alla guerra; e sono convinto che, per l'uomo abituato alle forti sensazioni di questo *gioco*, sia difficile trovare piaceri che non sembrino stucchevoli» (traduzione e corsivo miei). *Bank* – è la parola che sovviene al poeta per definire la guerra: così si indica la variante di un gioco di carte in voga sopra tutto al tempo fra gli ufficiali di stanza caucasica, oppure lo stesso “banco” che si usa tenere in ogni gioco d'azzardo del mondo. L'accento ludico, e insieme fatalista, è sintomatico dell'assuefazione bellica. Ma non solo. A questo punto è bene dividere l'uomo dal poeta: questo non già per evitare una qualche contraddizione, ma proprio per cadervi a fondo: quella tra il guerriero e il pensatore sarà una spaccatura fondamentale dell'animo di Lermontov. Nell'ultimo scorcio della sua vita egli sarà entrambi, ovviamente: combattente al servizio dello zar, e libero pensatore nonché grandioso compositore; ma in quella torbida estate del '40 egli si convinse pur sempre di essere diviso in due: da una parte l'uomo freddo, il sanguinario, che assaltava le truppe montanare in testa a una banda di cosacchi e faceva il conteggio dei morti nelle lettere-bollettini di guerra; dall'altra l'uomo sensibile, il poeta, che avvertiva tutta l'assurdità del vivere sotto un cielo indifferente al massacro diario. Quel che successe era nientemeno dell'inevitabile: Lermontov vide la morte. La tastò, l'ebbe addosso. «Un'ora dopo la battaglia», così racconta all'amico Lopuchin, «si poteva ancora odorare il sangue». La battaglia cui si riferisce il poeta è detta “del Valerik”, dal nome di un fiumicello che scorre centinaia di chilometri a sud del Terek e quel giorno dovette riempirsi il letto di cadaveri. La battaglia avvenne l'11 luglio 1840, e segnò in

maniera definitiva lo sguardo del poeta. Se nelle lettere agli amici Lermontov si permetteva di aggiornare su quella o quest'altra perdita con fare contabile, parlare di vettovaglie, lamentarsi di un mancato scritto o dell'insufficienza di denaro o disegnare traiettorie sulle cartine di mezz'Asia, è nel discorso a se stesso, e quindi nella poesia, che egli si riserva di passare il dito sulle ferite dell'animo.

Смешно же сердцем лицемерить
Перед собою столько лет;
Добро б еще морочить свет!

Assurdo ingannare con il cuore
sè stessi, per così tanti anni;
e al mondo render questi abbagli!

Sin dalle prime note ci si può accorgere che questa è sinfonia che non prevede uno *scherzo*: la mistificazione a cui non di rado si abbandona Lermontov – riflesso di quel temperamento debole che non a torto gli attribuisce il Gobetti –, vero portantino cui il poeta si lascia nella fuga dalla realtà alla caccia di «teneri e blandi sogni», sembra essere venuta meno. Questo fumo poetico finalmente si dirada e la prima sua vittima naturale non può che essere “l'ambiguità del sentimento”, talvolta quasi una pezza unta e scollacciata cui il poeta si appiglia, un'ultima maschera che salva dalle fatalmente demoniche apparenze dell'inconscio. Ma questo in cui scrive Lermontov è un pieno Meriggio, volente o nolente: la luce si irradia troppo forte; e troppo piano, liscio è il campo, misurato dalla morte, perché sia possibile resisterle. Se è vero che *Il sonno della ragione genera mostri*, allora si potrà forse dire che “il risveglio della coscienza cancella le ombre”, se per ombre si intendono quelle vaghe paure insite nell'uomo che, una volta fattesi materiche, mostratesi nella banalità e nel turgore pur sempre vegeto della realtà, permettono alla coscienza di farsi avvezza alla loro esistenza, proprio come l'occhio di buon grado si abitua alla luce. In verità questa luce che l'animo incontra nel suo Meriggio non è di per sé positiva: giacché si tratta di luce accecante, inderogabile, la ragione può esser dura ad aprirsi sotto di essa, e la follia può celarsi appena dietro la sua fonte. Tuttavia il poeta deve essere pronto a sconvolgersi a ogni attimo, a ricredersi, a convincersi dei suoni,

siano essi striduli o incredibilmente sfuggenti. E così fa Lermontov: egli è distruttore e nichilista sino a prova contraria del cuore: come da questo non riceve nessuna risposta, ecco, non gli resta che invocare la destituzione.

Безумно ждать любви заочной?

В наш век все чувства лишь на срок; (Valerik)

Folle chi aspetta amor lontano!

l'amore oggi è solo a tempo; (Valerik, 1840 – traduzione mia)

È l'amore il dio lermontoviano. Alla caduta di questo idolo, il tempio che l'accoglieva resta, secondo lezione (*Io non t'amo; di fuoco...* 1831), pur sempre un tempio; ma è ora un luogo non di culto bensì di scherno e amara critica. Per giungere alla verità rispetto la morte degli dèi, il profeta di Nietzsche salì faticosamente i gradini che lo separavano dalla piena coscienza, dal *perfetto ego*: ma una volta messi alle spalle, questi gradini erano appunto superati, e non esenti da una portentosa ironia: «Erano gradini per me, li ho saliti — a tal fine ho dovuto oltrepassarli. Ma quelli credevano che volessi riposarmi su di loro...» (Nietzsche, 2016: 106). Lermontov è, al contrario, incapace di oblio. Questo suo indelebile “marchio della tragedia” è tratto fondamentale della sua stessa demonica creazione.

Забыть? — Забвенья не дал бог —

Да он и не взял бы забвенья!

Dimenticare? – oblio Dio non dava –

Né lui stesso l'avrebbe voluto! (traduzione mia)

Così diceva il *Demone* alla visione di Tamara, all'incontro con l'amore suo salvifico; e il poeta sopravvissuto alla battaglia e a se stesso sembra fargli eco:

И размышлением холодным

Убил последний жизни цвет.

E meditando freddo

uccisi di vita l'ultimo colore. (Valerik, traduzione mia)

Per entrambi queste crude condizioni dello spirito, di oblio e meditazione di contro a felicità, si può parlare di una ragione soverchia, ineliminabile, padrona e del trascorso e del divenire. Ma la battaglia del Valerik non ha solo provocato la scissione definitiva nell'animo del poeta; ha fatto inoltre sì che la parte felice per istinto, per decreto di natura, quella inconscia, quella sommersa, venisse innalzata alla pari di quella vigile, razionale e raziocinante: in questo movimento dei fondali dello spirito si può intravedere un lampo di quello che è il credo d'Oriente, almeno a giudicarne il profilo in contrasto a quello occidentale. Lo stacco potrebbe esser definito "d'ambiente", come quello che nel montaggio cinematografico fa seguire una scena d'esterno a una d'interno: così accade, grosso modo, nel sentire del poeta: esso si proietta al di dentro, nello slancio più spiccatamente tipico delle dottrine che fioriscono "a Est dell'Eden", come quella musulmana. Lermontov stesso riconosce una influenza nel suo pensiero, o forse un rifugio più solido in seguito all'orrore di cui era ormai divenuto protagonista:

Не всё ль одно. Я жизнь постиг;

Судьбе как турок иль татарин

За всё я ровно благодарен;

У бога счастья не прошу

И молча зло переносу.

Быть может, небеса востока

Меня с ученьем их пророка

Невольно сблизили.

È uguale. La vita ho compreso;

quale turco o tataro alla sorte

sono d'ogni cosa grato;

a Dio felicità non chiedo

e silente il male tollero.

Ma forse d'Oriente i cieli
alla dottrina del Profeta
senza volere m'hanno indotto.

Provando a trarre l'essenza da questo scorcio di vita del poeta, si potrebbe dire che egli, impavido assalitore delle linee nemiche, ruvido Ussaro e gran compagno di brigata, ufficiale esemplare che viene persino nominato per la più alta onoreficenza dell'impero russo – l'ordine di San Giorgio, che apre le porte della nobiltà –, sta combattendo una guerra affatto privata, e al contempo inseguendo una pace per sentieri paralleli all'avversario. Lermontov combatte i ribelli e ne abbraccia la fede, finisce a sciabolate i moribondi e si ritira nella sua tenda per comporre pregevolissime preghiere dal sapore sempre più maomettano. È un uomo, in sostanza, che si è trovato l'animo nudo, vasto, insaziabile, e giammai vorrebbe vestirlo, riportarlo all'ordine. Questa poesia in particolare vorrebbe essere una missiva, o perlomeno mantiene un destinatario – un amore del passato, ormai una vestigia – e un certo tono epistolare, come di chiacchiera disinteressata. Ma il tono leggero non può ingannare: in verità il poeta riflette sulla propria esistenza in termini straordinariamente franchi, e getta una luce sulla vita guerresca quale forza contraria alla creazione artistica e, cosa non meno determinante, quale livellatrice dell'animo:

[...] Притом
И жизнь всечасно кочевая,
Труды, заботы ночь и днем,
50 Всё, размышлению мешая,
Приводит в первобытный вид
Больную душу: сердце спит,
Простора нет воображенью...

Inoltre, la vita sempre nomade,
lavoro, cure giorno e notte,
tutto disturba la mente,
ricaccia nei primordi
l'anima inferma; il cuore dorme,

non c'è spazio alla fantasia... (Valerik, traduzione mia)

Si può immaginare che il poeta, tracciando dei bozzetti di vita guerresca, si diverta anche un poco a scandalizzare la sua interlocutrice. È però indubbio che il sarcasmo gli esonda dalla penna, quando accosta la vita del fronte, minimizzata, ferina, all'affettata e meschina routine di Pietroburgo. Qui si riferisce alle schermaglie che anticipavano, o anche solo imitavano uno scontro effettivo: sparatorie minute, innocui sciami di piombo, segnali di fumo che si faranno poi vera carneficina e tragedia, e qui vi accenna, lungo il “fiume della morte”.

Мы любовались на них,
Без кроважадного волненья,
Как на трагический балет;

Зато видал я представленья,
Каких у вас на сцене нет...

noi vi assistevamo
senza la brama del sangue,
come a un balletto tragico;

però spettacoli ho visto anche
quali non vanno sul palcoscenico...

La cronaca della battaglia, mondata del lirismo, rimane uno degli scritti più onesti sulla campagna del Caucaso. Non stupisce che si possa annoverare il Tolstoj di *Guerra e pace* (1869) fra i debitori di questa poesia insieme suggestiva e realista; eppure già nel suo romanzo prettamente caucasico, il citato *Chadži-Murat*, lo scrittore disvela “l'animo bellico” e i suoi particolarissimi moti, usando parole che tuttavia si discostano non poco dalle impressioni di Lermontov: «Il piacevole sentimento di gioia di vivere, e nello stesso tempo di pericolo di morte e di desiderio d'azione e di consapevolezza di appartenere a un'enorme entità guidata da un'unica volontà» (Tolstoj, 1994: 127). Sembra di sentire il giovane poeta, pellegrino tra le

altissime vette del Caucaso: «la malinconia se n'è andata al diavolo; il cuore batte, il petto si solleva; in questo istante non sento nessun desiderio». Ma quest'ultimo è un ufficiale che appena stabilito in Georgia ha preso licenza – si è insomma disfatto del servizio –, e ha preso a cavalcare per il fronte in abiti circassi, ascendendo qua e là le cime che gli garantivano una visione più prossima all'eterno. Invece il Butler di Tolstoj è un romantico conservatore di una specifica idea della guerra, quella che vuole soddisfatte tutte le virtù degne di un gentiluomo – ragion per cui l'ufficiale del romanzo di Tolstoj cercava a ogni costo di far aderire la realtà alle sue aspettative, tanto che «a volte non guardava neanche i morti e i feriti» (*ibid*). Lermontov è d'animo sensibile, profondante, e finisce per giovare della guerra come il malato dell'aria fresca, per il semplice fatto che lo distoglie da sé, dai suoi incessanti scavi: ma quando la realtà presenta il suo conto, che è fatto di sangue, fiato ultimo e destini pressoché istantanei, egli sarà ormai affetto dalla banalità del male. Ed è in questi preziosi momenti della sua opera, in cui più forte si fa il dovere di scrivere la verità a spese di un'ormai capricciosa veste poetica, che si vede affiorare un qualcosa di beffardo, di caustico, e i suoi versi somigliano ai moniti di un Seneca o alle sentenze di un Lucano. Il poeta, subito dopo aver dipinto la battaglia col grand'occhio del paesaggista, si ripresenta quale Io lirico e fa come per distogliersi, non senza sarcasmo, dalle sue stesse impressioni: forse, ragiona egli, a una donna ben educata non s'addice un simile strazio. Forse, è più conveniente guardare altrove, ed evitare l'affanno che un tal fantastico racconto provoca nella già ingarbugliata esistenza quotidiana. Forse – e qui l'urlo poetico di Lermontov, rivolta e rassegnazione, assennatezza disperata e crudeltà sbarazzina, si riconcilia nelle note a lui più care: quelle del sogno –,

[...] В самозабвеньи
 Не лучше ль кончить жизни путь?
 И беспробудным сном заснуть
 С мечтой о близком пробужденьи?

Nella dimenticanza di sé
 non è meglio finire i giorni?
 E di sonno profondo dormire,

d'una prossima nascita i sogni?

Questa del sonno – che è meno della morte, quale terrificante inesistenza, ma più della vita, quale tremenda coscienza – è idea fissa nell'arsenale poetico di Lermontov. Egli, come si è detto, la modella e rimodella, la rispolvera e di nuovo l'accampa, finché non la considera indispensabile al di là di ogni dubbio. E qui sembra non vi sia alcun dubbio di sorta.

Un appiglio, una sicura spiaggia è necessaria. Di più: forse l'ultima speranza, o l'intima e irriducibile linfa di poesia, si trova proprio qui, in quest'idea di abbandono e contemporanea stretta dell'essenza. Proprio nel momento in cui la coscienza scalpita, si ribella all'oscurantismo, vuol uscire, spezzare catene, dire la sua, indignata, feroce – in quel momento c'è bisogno di un'idea che non è nemmeno più solo un'idea: è piuttosto un talismano, una fede. La medesima sensazione dice di provare Zarathustra, quando, nel pieno del meriggio, quell'ora «segreta e solenne, in cui nessun pastore suona il flauto», si distende all'ombra di un'albero di vite, ma non si disseta con i grappoli, bensì viene colto da quel sonno singolare che solleva la coscienza:

«Zitto! Zitto! Non divenne proprio ora perfetto il mondo? Che mi accade? Come un vento leggiadro, non visto, danza sul mare liscio come l'olio, - lieve, leggero come una piuma: così - il sonno danza su di me. Non mi chiude l'occhio, l'anima ei lascia vegliare. È lieve, davvero! lieve come una piuma. Ei mi convince, non so come; con mano lusingante mi tocca lievemente dentro, mi costringe. Sì, costringe l'anima mia a distendersi: come si fa lunga e stanca l'anima mia bizzarra!» (Nietzsche, 2018: 320)

È questo il momento in cui un uomo decide, e la coscienza che sta dietro alla sua decisione la rende irrevocabile, di rompere con sé stesso: per divenire altro. Ciò vuol dire ripescarsi dal passato, così coperti come si è, inesorabilmente, di fango e detriti abissali, e divenire finalmente ciò che si è. E forse si è sempre stati. Zarathustra contemplerà dentro di sé la perfetta e ultima possibilità: divenire il ponte per il superuomo: divenire terra su cui dovranno esser gettate le future possibilità dell'uomo. Ma guai a considerare con la mania del concetto, della dottrina, in un razionale tentativo di legarla a schemi allegorici, una simile idea. Il superuomo è un mito, e come tale deve essere trattato. È la manifestazione diretta del pensiero di

Nietzsche, così come il mito della caverna fu per Platone. Ora, dal passato, come da una colla invincibile, Zarathustra si disticherà a forza di prediche, sino almeno all'attimo di una «nuova verità», che gli giungerà dal meriggio, dal sonno creatore di energie, dalla distensione dell'anima: «Che mi importano il mercato e la plebe e il rumore della plebe e gli orecchi della plebe!» (Nietzsche, 2018: 333). Il che vuol dire perdere niente più del peso dell'opinione, e acquistare nientemeno della libertà di essere. Per il nostro l'intera esperienza del Caucaso, con la sua stupefacente varietà di tipi naturali e umani, con le sue favelle riecheggianti per i soli monti da secoli, con il suo esplosivo miscuglio di dottrine e leggende così suggestivi perché restii alla interpretazione, sarà tutta una gran questione d'essere. Viskovatov, il primo biografo di Lermontov, riporta una conversazione del poeta con l'editore Kraevskij: «Perché non facciamo altro che correre dietro all'Europa e ai francesi? Io ho imparato molto dagli asiatici, e vorrei penetrare nei misteri della concezione asiatica del mondo, i cui principi sono ancora poco comprensibili tanto per gli asiatici quanto per noi» (Viskovatov: 1891, 368 – traduzione mia). Già Puskin aveva ottenuto la fama nell'esilio, trovandovi le sostanze adatte a impegnare la sua fantasia, e più avanti, per un fortunato coincidere di eventi, era scampato alla peste nella quarantena di Michajlovskoe e aveva generato i frutti più splendidi della sua opera – senza contare il più tardo *Viaggio a Arzrum* (1836), impressione, inconfondibile per stile ed esiti, sulla natura e civiltà tatar. Tuttavia sin da giovanissimo Lermontov, più ancora del maestro, sembra richiamarsi in maniera incessante a un Altrove, variabile per tempo e spazio, che ora sembra apparirgli in abiti scozzesi e “natali” ora nella Grecia byroniana ora nella “tomba di Napoleòn”, idealmente posta sull'isola che si prese l'ultimo fiato del condottiero. Ma questo Altrove potrà dirsi infine conquistato, materialmente e spiritualmente, soltanto nell'Oriente, o nel Meridione che dir si voglia. A Lermontov quanto a Nietzsche appare decisivo un distacco dagli ambienti consoni e ormai soffocanti, e per entrambi sarà di giovamento il palesarsi di una natura ignota, fiaccata dal sole ed esosa nei sentimenti di gioia o di furore, e in un certo qual senso conservatasi sensibile alla bellezza. Il filosofo progetterà e scriverà buona parte dello *Zarathustra* nell'Italia meridionale, tra Rapallo e Roma, e sulle gaie coste francesi, per di più a Nizza. «Non vivere in Germania e non vivere insieme ai miei è per me altrettanto essenziale che il martirio del mangiar poco» (Nietzsche, 2018: 389), scriverà il filosofo, in uno delle usuali fitte di autodisciplina. Ma quel che si può intendere, al

di là del giudizio più o meno severo sul proprio ambiente, è che quelle del poeta e del filosofo sono due anime sensibilissime alle catene, ribelli in senso primigenio, incondizionato. Queste catene possono essere imposte da una corte e da un'atmosfera viziosi (Lermontov), o dal tradimento di un amico e mentore (Nietzsche), ma pur sempre non sono che il riflesso di altri lacci ben più profondi e dolorosi. Si è visto come Lermontov abbia profittato dello spartiacque della guerra per “radere al suolo” quella vita vissuta ad amare, ingannarsi, raggelare la vita stessa con la riflessione. Ma che cos'è il passato? Di quali scorie avvelena il presente? È lo stesso Pečorin che lo spiega a una impietosa principessa Meri:

«La mia scialba giovinezza è passata in una lotta tra me e il mondo; i miei migliori sentimenti, temendo beffe, li ho seppelliti nel profondo del cuore, e là sono morti. [...] Nacque allora nel mio petto una disperazione, non quella disperazione che si cura con la canna di una pistola, ma una fredda, fiacca disperazione, mascherata dalla cortesia e da un sorriso benevolo. Divenni uno storpio spirituale: [...] metà della mia anima si era rinsecchita, era volatilizzata, era morta, l'avevo recisa e gettata, mentre l'altra sorgeva e viveva a spese di ognuno e nessuno se ne accorgeva, perché nessuno sapeva dell'esistenza della sua metà morta; ma lei ora ha risvegliato in me la memoria della sua esistenza, e io le ho letto il suo epitaffio» (Lermontov, 2017: 166-67).

Inutile dire che da questo suo passato Lermontov ha tratto nientemeno che il vero impulso, il movente dei suoi canti: così sono i poeti, uomini del passato, che dall'emersione dei fasti agguantano simboli cui la loro stessa esistenza si piega, smettendo di essere individuale, ed entrando a forza nel mito di tutte le esperienze di ogni uomo. Lo Zarathustra di Nietzsche non aveva però un'opinione troppo lusinghiera dei poeti: «essi tutti intorbidano le proprie acque per farle sembrare profonde». Ma questo è detto per una sorta di “dovere del crepuscolo”: lo stesso Zarathustra si dichiara e ci appare come un poeta. Eppure dovette superarsi, dovette esser di più: «c'è qualcosa in me che è di domani e di dopodomani e di un tempo avvenire» (Nietzsche, 2018: 148), diceva il profeta, segnando la distanza con i poeti “gelosi amanti del passato”. Ma Lermontov, che rispetto al suo passato aveva non poche istanze insolite, e sempre l'aveva scandagliato per trovarvi le ragioni del suo animo, si affannava per fuggirvi. Ed era invero teso all'avvenire. La sua idea del sonno “migliore della morte” non è altro che un collocamento del senso oltre la vita, oltre un definitivo e ineffabile oltre. Con tutto ciò, il nostro, come si è già detto, era

un uomo infisso nel presente. Come conciliare le tre dimensioni, che si possono dire di ricerca – nel passato –, di creatività – nel presente –, e di sogno – nell’avvenire? Con la poesia, naturalmente. Lo sguardo di Lermontov sembra riuscire a posarsi al di là di sé stesso, in un luogo al riparo dalle tempeste d’animo, dai bruciori del cuore. Nel mito, probabilmente, va ricercato il senso ultimo della sua poesia. Si guardi al suo rapporto con la patria: egli si è sentito in cento e più modi nei confronti d’essa: ferito, umiliato, incompreso, irretito, sradicato, persino asservito. Basterà ricordare il suo saluto alla madrepatria, alla volta dell’esilio e colmo di un risentimento senz’appello:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Быть может, за стеной Кавказа
Сокроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей. (Proščaj, nemytaja Rossija...)

Addio, Russia immondata,
terra di servi, terra di signori,
e voi, azzurre uniformi,
e tu, gente a lor votata.

Forse, di là dai monti
rifugio avrò dai tuoi pascià,
da lor occhi onniveggenti,
da l’orecchie cui nulla scampa. (Addio, Russia immondata..., 1841)

Eppure, dopo oltre un anno di esilio, e la sperimentazione di culture più ingenue, il poeta si troverà a muovere nostalgia incontro alla sua terra, ritrovandola sotto uno sguardo nuovo: allargata, incontenibile – ora finalmente spoglia dei contingent

dolori personali – e degna pur sempre di un sentimento al di là della ragione – quindi solo lontanamente esprimibile.

Люблю отчизну я, но странною любовью!

Не победит ее рассудок мой.

Ни слава, купленная кровью,

Ни полный гордого доверия покой,

Ни темной старины заветные преданья

Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

Но я люблю — за что, не знаю сам —

Ее степей холодное молчанье,

Ее лесов безбрежных колыханье,

Разливы рек ее подобные морям;

Проселочным путем люблю скакать в телеге

И, взором медленным пронзая ночи тень,

Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,

Дрожащие огни печальных деревень.

Люблю дымок спаленной жнивы,

В степи ночующий обоз,

И на холме средь желтой нивы

Чету белеющих берез. (Rodina)

Amo la patria, ma d'un amore strano!

la mia ragione non lo vince.

Né la gloria, sangue da mercato,

né la calma dell'altera fiducia,

né l'oscure leggende d'antichi miei

destano in me fantasie lievi.

Ma io amo – il perché non so –

il ghiaccio silente delle sue steppe,

l'onde sconfinato di sue foreste,

le piene dei fiumi, simili a mari;
per la via battuta amo balzare sopra un carro
e, lo sguardo lento passando l'ombra notturna,
incontrare ai lati, sospirando, un alloggio,
il tremolio di fuoco delle meste contrade.
Amo il fumicello d'erba resta,
nella steppa il convoglio annottato
e sul poggio tra le bionde messi
fare un bianco paio le betulle. (Patria, 1841)

Questo è, essenzialmente, il pensiero automanifestantesi. Il mito, dunque. Non v'è filosofia, ermeneutica, nemmeno estetica che tenga. Questi sono strumenti postumi, che non possono restituire l'integrità di un fiato primo, ingenuo, libero in sé: così come non possono rendere «i suoni nel vuoto d'un cuore solitario» che a ben vedere «somigliano al mormorio dei venti e delle acque nel silenzio d'un deserto» (Chateaubriand, 1950: 120). Pochi tocchi, impressioni lievi, ballonzolanti di un passaggio lento e pensoso – e un uomo sente fugato il dubbio, e finalmente *sa* di essere a casa, e *sa* di avere pur sempre un tiepido cantuccio nel mondo. Questo vuol dire forse essere più-di-poeti? Vuol dire forse essere più-di-uomini? Non è al concetto, occorre ribadirlo, che si vuole mirare: nondimeno quando si affianca il giovane poeta allo sfrenato filosofo, lo scempiatore delle credenze, il corridore di esistenze possibili. Il mito, il significato dietro alle apparenze logiche – questo si deve invece tenere presente. Dove sta conducendo Lermontov il suo pellegrinaggio tra i monti, la sua irridente condotta militare, la sua personalissima guerra contro le bizzarrie di un credo e di un sistema di valori che più non riesce a specchiare il suo animo? Forse proprio dove è sempre stato. C'è una poesia del giovanissimo Lermontov, insolita, leggera di una leggerezza infantile, incorrotta: perlopiù snobbata dalle traduzioni maggiori, fatta eccezione per il Gasparini, che ne riporta la versione intera nel suo *La meteora di Lermontov* (1947). Scelgo di fare altrettanto, di riportare qui per intero la mia traduzione insieme all'originale, attribuendo a questi versi dall'ampio respiro una gran dote, e di eloquenza e di profondità.

Моя мать — злая кручина,

Отцом же была мне — судьбина,
Мои братья, хоть люди,
Не хотят к моей груди
Прижаться;
Им стыдно со мною,
С бедным сиротою,
Обняться.

Но мне богом дана
Молодая жена,
Воля-волюшка,
Вольность милая,
Несравненная;
С ней нашлись другие у меня
Мать, отец и семья;
А моя мать — степь широкая,
А мой отец — небо далекое;
Они меня воспитали,
Кормили, поили, ласкали;
Мои братья в лесах —
Березы да сосны.

Несусь ли я на коне, —
Степь отвечает мне;
Брожу ли поздней порой, —

Небо светит мне луной;
Мои братья в летний день,
Призывая под тень,
Машут издали руками,
Кивают мне головами;
И вольность мне гнездо свила,
Как мир — необъятное! (Volja)

Mia madre è l'amara pena,
da padre mi fece il destino,
i miei fratelli, uomini,
non vogliono avvicinarsi
al mio petto;
di me si vergognano,
d'un povero orfano
a loro stretto.

Ma da Dio ho avuta
una giovane sposa,
libertà-libertuccia,
libertà cara,
impareggiata;
con lei vengono sulla via
madre, padre e gente mia;
e mia madre è steppa enorme,
mio padre, cielo a perdersi.
Loro mi hanno cresciuto,
nutrito, dissetato e ben voluto;
miei fratelli nei boschi
sono pini e betulle.

Se vado a cavallo –
la steppa mi risponde;
se vago a tarda sera –

il cielo mi rischiara di luna;
i miei fratelli nel dì estivo,
all'ombra invitandomi,
agitano le braccia da lontano,
mi fanno segno con il capo;

e la libertà m'ha fatto un nido
grande come il mondo! (Libertà, 1831)

Stiamo pur sempre parlando di un adolescente che sta cercando di risolvere l'insolubile mancanza di un affetto fondamentale, è indubbio: ma allora perché non colmare i vuoti mediante l'amicizia, la fraterna condivisione? Secondo le stesse parole del poeta, gli uomini *non vogliono avvicinarsi / al mio petto*. Avrà cambiato forse idea il poeta maturo, il poeta del Caucaso e facitore indefesso di romanzi? No – e infatti lo sentiamo paragonare l'amicizia al vassallaggio. Allora perché non nell'amore? Perché non dissipare le proprie energie nell'amore? Riscattare il vuoto con un forsennato perdersi nelle braccia d'Eros? Ma quel dio è morto, e quandunque fosse mai stato vivo e vegeto, è pur tuttavia riconducibile a una forma di tristezza, e se vi fosse il dubbio su quale delle cose sia necessaria, ovvero ineludibile, allora si presti attenzione ad alcuni versi sparsi dalla raccolta qui oggetto di studio:

Мне грустно, потому что я тебя люблю, (Otčëvo)

Sono triste, perché in fondo t'amo, (Perché, 1840)

Addirittura qui l'oggetto stesso d'amore diventa scialbo riflesso di un che di mitologico di cui restano le sole dolorose vestigia:

Люблю в тебе я прошлое страданье (Net, ne tebja tak pylko ja ljublju...)

amo in te il dolore di un tempo (No, non per te l'amore mio brucia..., 1841)

Oppure l'amore diventa quello di un morto, ovvero impraticabile per raggiunta disperazione, o ancora si riveste di quelle amare note sopra citate, nel canto "del Valerik": temporale, svuotato d'eterno. Ma l'amore, la libertà, la stessa poesia, addirittura una perduta infanzia e con essa il mito primitivo della purezza – tutto Lermontov recupera nella natura sfolgorante del Caucaso. Qui, tra la *steppa enorme* e il *cielo a perdersi*, senza che gli sia richiesta una dissimulazione, e tantomeno vi

sia il timore della celia dei sentimenti, il poeta si accorgerà di avere, per decreto della stessa *libertà, un nido grande come il mondo*. Emblematico in tal senso e riuscitissimo, è uno degli sforzi che il poeta compie per dipingere la dimensione più profonda, più insondabile – mitologica – delle genti cosacche, ovvero di quegli avamposti di civiltà russa nell’anarchica steppa e non di rado disciolti o perduti in essa. Composta nel 1840, la *Kazač’ja kolybelnaja pesnja* (*Ninna nanna cosacca*), è forse quell’opera che meglio esprime la sensibilità – l’orecchio, se vogliamo – e la facilità di estraniamento raggiunte dal poeta in quel momento. In altre parole questo canto, per tenerezza e realismo ineguagliata, sintetizza le due spinte opposte e fondamentali della creazione lermontoviana – che sono poi le stesse per ogni forma d’arte: l’alterità e l’identità: la novità è che riescono qui a coincidere felicemente. Ma partiamo dal metro, che è di quelli sorprendenti a cui Lermontov ci ha abituati: una combinazione di tripodia e tetrapodia trocaica, che diverrà poi l’ordito prescelto dei compositori del genere. Al fine di rispettare quanto più possibile la delicatezza e il rintocco del verso, si è deciso di risolvere l’insolito metro per coppie di novenari/endecasillabi (versi lunghi) e quinari/senari (versi brevi). Inoltre si è preferito mantenere la caratteristica formula “bajuški-bajù”, l’equivalente del nostrano “ninna nanna”. Il motivo è banale o forse no: suona indubbiamente più vero.

Спи, младенец мой прекрасный,

Баюшки-баю.

Тихо смотрит месяц ясный

В колыбель твою.

Стану сказывать я сказки,

Песенку спою;

Ты ж дремли, закрывши глазки,

Баюшки-баю.

По камням струится Терек,

Плещет мутный вал;

Злой чечен ползет на берег,

Точит свой кинжал;

Но отец твой старый воин,
Закален в бою:
Спи, малютка, будь спокоен,
Баюшки-баю.

Dormi, bambino mio bello,
bajuški-bajù.
Calma guarda luna e brilla
dove dormi tu.
Favole ora ti racconto,
note su e giù;
chiudi gli occhi, dormi a fondo,
bajuški-bajù.

Fra le pietre scorre il Tèrek,
il flutto mormora;
sulla riva striscia crudele,
ceceno col pugnàl;
ma tuo padre nacque prode,
forte nella pugna:
dormi, piccino, sonno godi,
bajuški-bajù.

L'incipit classico, di approccio, serve a sciogliere la penna e fugare ogni dubbio rispetto l'immagine che ha da formarsi nella mente di chi legge: una madre, il suo piccino, accoccolati nella sacra quiete della sera: magari rischiarati dalla luna che s'infila nella paglia della capanna, magari semimmersi nell'ombra e confusi tra i panni e le stuoie.

La seconda strofa, invece, ci ragguaglia sugli spazi intorno e sulle forze agenti altrove: ci troviamo sulla riva del Tèrek; il mormorio dell'acqua è invero conciliante – eppure un ceceno, un nemico, sappiamo essere all'agguato; ma la speranza è più forte, e risiede negli affetti, nel sangue: il difensore è anche il padre, è anche il compagno, è sopra tutto responsabile del nido, della quiete.

Сам узнаешь, будет время,
Бранное житье;
Смело вденешь ногу в стремя
И возьмешь ружье.

Я седельце боевое
Шелком разошью...
Спи, дитя мое родное,
Баюшки-баю.

Verrà il tempo, tu lo sai,
della guerra l'alba;
nella staffa gambe avrai
e fucile al palmo.
Del guerrier la sella io
di seta cucirò...
Dormi, amato bimbo mio,
bajuški-bajù.

Qui è dipinto il nocciolo dell'esistenza caucasica: che si tratti delle tribù musulmane fieramente arroccate in un villaggio del Daghestan, o dei cosacchi grebenskie, insediatisi sulla riva alta (*grebnja*) del fiume Tèrek alla fine del XVI secolo, il destino si riduce a un denominatore comune: queste genti combattono per vivere. La nota lampante che dissocia la *Ninna nanna* di Lermontov dal resto di un genere ben asserito negli usuali toni della sinfonia materna e ovviamente tenerissima, consegnandola a una dimensione unica e non più ripetibile, se non al mormorio di quelle stesse acque invase di nemici, è proprio questa: l'amore di madre, quell'amore che più d'ogni altro s'attacca alla forza della creazione per non sentire nessuna ragione, e sulla stessa si fonda per giustificare qualsiasi ribrezzo – che può esservi di più poetico, chiamando in causa l'ontologia? – si realizza di contro e al di là della crudeltà insita nella vita stessa. Qui la madre smette d'essere fine: si rifà invece mezzo, qual era intesa, come donna, custode del mistero della vita, e per di più diventa paggio, consulente, armaiolo – lei stessa si adopera perché il figlio sia pronto alla guerra, mette in guardia dal pericolo e cuce la sella sulla quale il figlio sentirà la libertà elettrizzante della steppa e, forse, riuscirà a sfuggire ai proiettili e al caso. Di più questa madre non può fare, ovvero non può materialmente scendere al campo della battaglia col pargolo. Saluta tristemente dall'uscio, e langue di

un'attesa disperata. Ma dello spirito filiale, di una sostanza che duri e nelle fatiche si mantenga salda – ancora si può occupare. E infatti:

Дам тебе я на дорогу
Образок святой:
Ты его, моляся богу,
Ставь перед собой;
Да, готовясь в бой опасный,
Помни мать свою...
Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.

Io ti darò per il viaggio
un'icona santa:
tienila, pregando Dio,
agli occhi davanti;
partendo alla tremenda guerra,
serba di me ricordo...
Dormi, bambino mio bello,
bajuški-bajù.

È fuor di dubbio che il poeta si sia ispirato a canti che erano soliti risuonare, nel vespro più casalingo o nell'aurora fredda della battaglia, nelle terre occupate dell'Alto Terek. La loro tradizione è ricca di un certo fatalismo lontano dalla retorica, pragmatico, sudato. Ma si può soltanto immaginare il tipo d'impressione che deve aver avuto un simile canto "materno" sul poeta, poco più che adolescente e rimasto orfano di madre quando aveva appena compiuto tre anni. Del resto, eccettuando un particolarissimo tipo di sognatore qual era l'Oblomov immaginato e in parte riflesso da Gončarov, all'epoca era piuttosto raro che una madre – nobile accasata – si prendesse cura direttamente della prole: questo era affare delle balie. La gravidanza di questa poesia, oltre che per lo sfondo pregiato e veritiero del Caucaso, si può rintracciare nella stessa esistenza del poeta.

Ma che cos'è, infine, questo "poeta"? Cosa definisce la parola in ultima istanza, cosa racchiude il concetto che si vuole così espresso? Nel discorso *Del cammino del creatore*, Zarathustra stende la sua arringa in favore dell'atto creativo più puro: dimentico di sé, distruttore di sé, rifacitore di sé. Più d'una immagine fa pensare al nostro, che altro non può esser definito – al di là dell'effettiva produzione, che sia prosa o teatro – se non "poeta"; ovvero "creatore da sé partente". Un verso può cambiare le sorti di una civiltà, e un intero popolo raccogliersi intorno a esso; ma più verosimilmente, più banalmente e secondo una più grande coerenza tra arte e vita – un verso, e ancora di più l'impulso cui soggiace, può cambiare dal di dentro una vita. Secondo le parole del filosofo, un'opera non solo può testimoniare una volontà di vita, ma, «in quanto creazione», può essere «un'aggiunta reale, un di più di quella vita stessa» (Nietzsche, 2018: 175). Così Lermontov, cresciuto senza madre e fattosi ormai uomo, rivitalizza i perduti affetti, o per meglio dire li reinventa – e non solo: di fatto, lasciandosi conquistare dalla fiera compostezza e dalla coscienza tragica dei canti caucasici, la stessa infanzia del poeta viene ripiantata in terra esotica e selvaggia, ovvero in quella terra che più d'ogni altra ha saputo accogliere le sue pulsioni di libertà. Ovvero, diventa mito. «Egli è una cosa oscura e velata; e se la lepre ha sette pelli, l'uomo può trarsene settanta volte sette e non potrà dire: «ecco, questo sei tu realmente, questa non è più corteccia»». Così dice il filosofo nelle *Considerazioni Inattuali*, e consiglia alla giovane anima di guardarsi indietro e chiedersi: in che cosa ha speso il suo amore fin allora? La scala composta dei suoi oggetti d'amore finirebbe per condurre l'anima alla sua *vera essenza*: «giacché la tua vera essenza non sta profondamente nascosta dentro di te, bensì immensamente al di sopra di te» (Nietzsche, 1972: 362). Ma Lermontov sembra essere giunto alla sua "ultima pelle" – o almeno può dire d'averla riconosciuta e declinata in altissime forme di poesia; e similmente può rendere questa sua *vera essenza* con un'immagine pura come un canto che assopisce: egli è un fanciullo, e al di sopra di sé fantastica essere una presenza vegliante, ora una madre per sua natura devota ora una quercia *eternamente verde*. Lermontov, in qualche maniera, deve essere fanciullo: la sua poesia lo conduce in ultima ispirazione allo stato innocente dell'essere. Ma che cos'è un fanciullo? E perché si deve anche essere tale? Sarà bene ritrarre il concetto con le immagini dello Zarathustra. Nel discorso *Delle tre metamorfosi*, che appare una sorta di breviario per la liberazione dello spirito, il profeta ricorre ad alcune delle più illuminanti tra le sue allegorie: il

cammello, la bestia da soma, che a tutto rinuncia e si aggrava di tutte le cose più dure a portare – questo diventa leone, e così smette l’adorazione per i vecchi valori ed è libero abbastanza da «prendersi il diritto per valori nuovi». Ma questi valori non è altresì capace di proporre: non è compito per una bestia da preda. Ma che cosa può fare il fanciullo, che nemmeno il leone rapace era in grado di fare? «Innocenza è il fanciullo e oblio, un nuovo inizio, un giuoco, una ruota ruotante da sola, un primo moto, un sacro dire di sì» (Nietzsche, 2018: 25). Innocenza e oblio, e dire di sì: in questa idea-voragine, in questa vertiginosa fede nell’energia creativa, diversamente espressa eppure battente dello stesso battito, avviene uno dei più felici incontri del pensiero di Lermontov e di Nietzsche. Ed è curioso che ciò avvenga quando entrambi, il poeta fresco di celebrità e il filosofo scorato e all’esilio volontario, riescono nelle più alte espressioni della loro arte. Nietzsche terminerà la stesura dello *Zarathustra* qualche anno prima che la malattia lo costringa all’inazione: lui stesso ne dirà con sorpresa come di un *unicum* della sua produzione letteraria. Degli ultimi anni di vita (1939-41), e forse del raccolto più fulgido della meteora di Lermontov, sono – oltre alla suddetta *Ninna nanna cosacca* – poesie sfavillanti come *I doni del Terek*, intimiste come *Non ti fidar, non di te*, misticheggianti come *Vi son parole, il senso...*, ballate popolari come *La principessa del mare*, percussioni fataliste come quella del *Sogno* e, ovviamente, l’urlo-sussurro tra cielo e terra *Me ne esco solo per la strada*.

Il Meriggio di Lermontov sta volgendo al termine: come una soffusa malinconia si diffondono le tenebre. Ma nessun ora, così nel poeta come nel filosofo, è indifferente: ognuna d’esse è gravida di simboli. E il Crepuscolo di Lermontov coinciderà col suo pensiero più alto, più libero, più felice. Ed è ancora alla fanciullezza, al ritorno di un’eternità incosciente che il poeta s’appellerà come a un ultimo rifugio senza timori. Lontano dai respiri dolci della *Ninna nanna* sopraggiunge il suo canto notturno, e con esso il compimento della poesia e la massima lievità del pensiero. Il crepuscolo di Lermontov somiglia di più al *Canto dei morti* riportato da Aleksandr Bestužev nel romanzo *Ammalat-Bek (Il giovane Bek, 1832)*. È interessante notare l’antitesi che il brano mantiene proprio nei confronti della poesia poc’anzi trattata: come se a dialogare fossero sogno e realtà, speranza e destino, e quindi una madre e il figlio:

Madre mia, stella dell'anima,
Distenditi a dormire, spegni il fuoco!
Non affliggere inutilmente gli occhi,
Non stare seduta sulla soglia;
Da lontano, da lontano
Non attendere il figlio per la cena.
[...]
Egli dorme... il suo giaciglio è polvere della steppa,
Con la spada e il cuore spezzati in due. (Bestužev, 1997: 66)

Quando è «una delle coscienze più elaborate e coltivate della Russia» (Gasparini, 1947: 85), a uscire di casa e darsi alla contemplazione della natura, non può che venirne un frutto di rara bellezza. *Me ne esco solo per la strada* è una delle ultime poesie scritte da Lermontov: il giovane poeta farà in tempo a godersi un momento di relativa serenità tra i salotti e gli elogi Pietroburghesi, e tutto grazie alle pressioni di nonna Elizaveta, che lo volle di ritorno a casa nel febbraio del '41. Ma è un fuoco fatuo, quello che lega il poeta ai luoghi della giovinezza, e appena due mesi dopo, reo di aver partecipato a un ballo e non meno colpevole di avere estratto dal fodero il suo tagliente sarcasmo, viene riassegnato al reggimento di fanteria di stanza a Tengin. Riparte quindi per l'amato Caucaso, lasciando dietro di sé le afose e tribali convenzioni salottiere, guardando al futuro con un più robusto ottimismo e un rinato sentimento di libertà. Quella calma accettazione di cui era pervaso il canto "del Valerik" viene qui alla sua piena maturità e sboccia nel confronto diretto con il cosmo, forte come solo una dichiarazione di coscienza può suonare, emergendo malconcia e fiera da un'incessante analisi. Naturalmente si tratta di un'Io che afferma, e ancora più grande e urgente dovrà levarsi il suo grido davanti alla natura impenetrabile; perciò non si può smentire il Gasparini quando identifica in questa poesia il trionfo dell'individualismo di contro, per esempio, all'«ode capricciosa dedicata da Lermontov alla libertà», la già citata *Volja*, in cui si sente cantare «l'acqua, il vento e l'uccello del bosco» (Gasparini, 1947: 95-97). Ma è pur sempre vero che quello di Lermontov è un'Io che disperatamente vuole sciogliersi nella natura stessa, al pari di quello nietzscheano. È quindi una coscienza che decide di ergersi per meglio apprendere dai misteri naturali e risolversi non già contro, ma

insieme a quelli. Fosse pure per quest'unico esito differente, è una coscienza che ha ormai superato quella romantica di stampo romano-germanico. Potrebbe esser definita moderna, ma le si farebbe torto: è probabilmente qualcosa di più mistico e insondabile di quel che la parte occidentale del mondo è avvezza a trattare. Non a caso lo Zarathustra cui si ispira era profeta iranico, fondatore di una sua propria religione che poco aveva a che vedere col Cristianesimo. Della liberazione artistica nel cosmo e nel suolo, comune peraltro ai due autori, si discuterà più avanti. Quel che preme adesso è ingrandire l'obiettivo sull'immagine che più esprime la coscienza folgorata del nostro, ovvero l'immagine in cui detta coscienza dovrebbe compiersi – superarsi.

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Ormai niente aspetto dalla vita,
e non piango affatto sul passato,
cerco tregua e libertà!
vorrei dimenticare, addormentato!

L'*azzurro fulgore* in cui riposa la terra, la *solennità* dei cieli: una coscienza rapace, prepotente, romantica non farebbe che aspettare, piangere, punzecchiare il celeste con metafore ardenti, così da sgonfiarlo o truccarlo a guisa di un volto decaduto; e invece quest'altra coscienza, quella di Lermontov, si pone di traverso all'elementare, si interroga, quasi in una posizione di allievo: *Perché a me dolore, fatica? / Che aspetto? Di che il tremore?* E la risposta è negativa. Non vi sono folate da temere o fantasmi da piangere: soltanto pace egli vuole, libertà egli vuole. Ma non alla stanchezza o allo scetticismo si deve questa volontà. Invece alla fede nel superamento della coscienza, e nell'esistenza senza di questa – e quindi, necessariamente, al di là degli umani orizzonti.

Но не тем холодным сном могилы...

Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

ma non del freddo sonno della tomba...
Per i secoli vorrei dormire,
e il petto nido per le forze della vita,
e che s'alzi piano del respiro;

A questo arriva il poeta, per amore del fato: ad abbandonarsi al divenire, perpetuo
moto senza soluzione, trascorso da energie senz'arresto e sogni senza peso;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Тёмный дуб склонялся и шумел.

giorno e notte cullando udito,
dolce canti una voce d'amore,
eternamente verde su di me
quercia scura si chini a frusciare.

Quest'ultima strofa, che vuole il recupero di una perduta fanciullezza nel sonno –
che morte non è, ma un dormir di sasso e ignaro proprio dei bambini – tradisce per
la sua semplicità: è invero qualcosa più di un languido intascarsi il fato: è un
movimento antimetafisico.

È l'affermazione della solvenza incessante degli elementi; è l'attribuzione, per
coscienza raggiunta, di una dimensione nuova della vita, tanto al di sotto della morte
e ben al di sopra del vivere assorto: l'Io scompare, e con la scomparsa segna la sua
parola più profonda: si è reso conto dell'insignificanza dei propri tormenti di fronte
alla continuità inspiegabile della natura, e con ciò si dichiara pronto a ritirarsi nel
dato, nel finito, per accettarsi parte di quell'energia che, essenzialmente, diviene per
divenire ancora. Ogni poesia ha a che fare con l'economia, trattandosi di un

incommensurabile vuoto bianco qui e lì interrotto da segni neri ammiccanti, ma questa di Lermontov rappresenta la poesia economica per eccellenza. E non per la sua brevità o scansione, bensì per merito della chiara, parca, rispondenza che la anima. Il poeta è avvolto, irretito, mosso dalla natura; quindi lo si vede contrapporsi a essa; e infine desiderare con nient'altro che la sua parola di entrare in essa, d'essere creatura, d'essere-per-nessun-perché. Anche Nietzsche arrivò a dipingere un'immagine di pari grandezza e potenza: la chiamò *eterno ritorno*. L'idea gli balenò in mente quando si trovava sulle montagne a lui care, nella valle svizzera dell'Engadina. Per fortuna, il filosofo non era meno poeta dei poeti, e l'immagine compare anche tra i suoi versi più ferventi.

Il mistero notturno è la descrizione di un'epifania avvenuta nella contemplazione: il movimento è dall'inquietudine alla comprensione, e dalla veglia al grande sonno. Il poeta, Friedrich Nietzsche in tal caso, cede a un'insonnia per cui nulla può il *papavero* e neppure la *buona coscienza*, e si ritira sulla spiaggia. Già entrambi i poeti sono assimilati da un fuggire in più vaste dimensioni: l'uno così attesta la sua libertà e l'appartenenza al cosmo per vie legittime e sensibili, l'altro ha i tormenti alle calcagna e insegue una visione nitida; ma Nietzsche ribatte su sé stesso così come il martello fa con la pietra, e riesce a stillare dalla vita il succo più fondo proprio nell'attimo in cui questa sembra scivolare, ripetuta e ineffabile. Nell'aria mite, nel chiaro di luna, il poeta intavede un uomo e una barca, sonnacchianti, staccarsi dalla riva e andare al largo: *un pastore e l'armento*, questa la metafora che utilizza per dar loro un bagliore d'apparizione. Finalmente, viene colto dal sonno, ma non dal *freddo sonno della morte*.

Un'oretta, due ore – o fu un anno?

Fu un istante ed i sensi e la mente

sprofondarono dentro un eterno

tutto uguale, un abisso s'è aperto,

senza limiti:

– e tutto è passato! –

Venne l'alba, acque nere, acque fonde,

c'è una barca là immobile, fuori –

Sorge un grido: che è? cos'accadde?

E già cento che gridano: sangue? –

Nulla accadde! Dormivamo profondo

tutti e bene – ah, così bene!

Questa è un'idea che porta con sé lo sfacelo, prorompente come una stella nordica: così è un'idea, quando vuole trascinare via dall'oblio un passato, una condotta, un'intera esistenza. Notturmi, folgorati, ammantati di una malinconia faticata, che si afferma di contro e insieme agli elementi, Lermontov e Nietzsche sembrano somigliare sempre più all'immagine cui la poesia ha permesso di sostituire loro coscienze in rigoglio: così il giovane poeta si abbandona nel *crudele fanciullo* che è sempre stato e ancor più dovrà essere, invecchiando la critica di gran lunga rispetto alla sua opera; mentre a Nietzsche, ormai scalzo, ormai impolverato di tutti i sentieri e sporco di tutte le verità, e prossimo al crollo nervoso, non resterà che volgere la «tragedia» della propria vita in «parodia», e così giocare con essa, superarla: «perché il gioco estetico con la propria vita presuppone la dissezione, l'autotortura sperimentale di cui Nietzsche parla a proposito dell'Amleto» (Venturelli, 2018: 175). Lo stesso Pečorin, come si è visto, riteneva la coscienza di sé, faticata per oneste profondità, il solo cammino degno di sfociare nell'amore del fato.

«Io amo colui che vuole creare al di sopra di sé e così perisce» (Nietzsche, 2018: 71), dice Zarathustra a proposito del *creatore*. E Lermontov, nell'ultima stagione della sua vita, era sì poeta fecondo e fresco romanziere, ma ancor più *facitore di romanzi*: la sua vita sembrava così ben miscelata e confusa nella controparte letteraria che fu questa, vita di respiro, a seguire la trama dell'altra, vita d'inchiostro, quasi fosse per la seconda il canovaccio. «Io amo colui che della sua virtù fa un'inclinazione e un destino funesto: così egli vuole vivere, e insieme non più vivere, per amore della sua virtù» (Nietzsche, 2018: 9). Questo potrebbe esser un valido epitaffio per il poeta, che sino all'ultimo istante di vita pare non essersi contraddetto: ottenuta la licenza per motivi di salute, dal maggio del 1841 Lermontov alloggerà nella stazione termale di Pjatigorsk, dove il tempo speso a «fare l'anatra» e osservare le giovani bellezze della nobiltà cittadina in attesa che «le acque facciano il loro effetto», come riporta egli stesso nelle sue lettere con il solito candore fanciullesco, si farà sempre più esiguo – finché il destino gli verrà

incontro, e per un cenno della sua stessa mano. Così scriveva Homjakov, giornalista e filosofo, al poeta romantico Jazykov, per commento all’ennesimo “castigo nel Meridione” pendente sul capo dell’ormai riconosciuto astro nascente della poesia russa: «Ed ecco che c’è di male: hanno mandato Lermontov al Caucaso per via di un duello. Non vorrei venisse ammazzato. Dopotutto la *pallottola è scema*, ed egli è un vero talento, come poeta e come prosatore» (Manujlov, 1937: 557-588 – traduzione e corsivo miei). *La pallottola è scema*: пуля дура, nell’originale. L’espressione viene usata per la prima volta dal Generalissimo Aleksandr Vasil’evič Suvorov, protagonista della campagna italiana contro le forze francesi post-rivoluzionarie. Nelle memorie di guerra scritte da Suvorov si trova l’aforisma nella sua interezza: пуля — дура, штык — молодец (*La pallottola è scema, la baionetta furba*). Svicolata dal contesto bellico che le è proprio, l’espressione ha trovato un suo utilizzo proverbiale, il cui significato si può riassumere così: *la vendetta è lenta, ma il colpevole si trova*. Ma è solo la più moderna delle declinazioni di un pensiero che gode di una storia lunghissima: a partire dalla Bibbia, esprimendo l’idea che Dio venga “come un ladro nella notte”; passando per Ovidio, che nelle *Metamorfosi* consegna il pensiero all’asciuttezza granitica del latino: «Poenae mora longa» (Ovidio, 2018: 300); per finire con la scaramanzia popolare, che declama così: *Dio non paga il sabato*. Vale a dire: si potrà scampare al caso, ma non alla volontà: ed è in questi termini che il concetto più s’addice al nostro. Cos’è un virtuoso, se non colui che, dimentico del bene e del male, diviene la sua stessa virtù? Ma qual è la virtù di Lermontov? Questa è la serietà. Così ama, seriamente convinto di esser l’unico, e ineffabili le propaggini del suo sentimento; così scrive, seriamente teso a una parola che risuoni *di fiamma e luce*; così muore, seriamente giocondo nella vita. Un duello! e in tempo di guerra! vi può esser qualche cosa di più fine a sé, puerile, inevitabile – come al bambino il gioco? Puškin, quindi Lermontov: i poeti cadranno nella difesa di qualcosa di intangibile, forse nella difesa della libertà stessa. Libertà voleva dire per Lermontov anche provocare, lasciare che il pensiero prendesse vie inconsulte: così fece con lo stravagante Martynov, solito aggirarsi alle terme vestito all’ultima moda circassa, con tanto di sciabola, epperò sprovvisto di agile replica. Ancora una settimana prima, il poeta confidava a un amico: «Sento di avere molto poco da vivere» (Manujlov, *ibid.*). E non sbagliava. Il duello con il Martynov venne fissato per il 15 luglio: quel giorno Lermontov pranza da amici, si incontra con una lontana cugina nella vicina colonia scozzese di Karras, quindi si reca

all'appuntamento con l'avversario. La serietà non l'abbandona nemmeno qui: si dice che al padrino, il quale dopo una lunga attesa intimò ai duellanti di sparare, il poeta rispose: «A quest'idiota mi rifiuto di sparare!» (*ibid.*). Non è dato di sapere con certezza se la frase sia stata in effetti pronunciata, ma sembra ragionevole credere che il poeta avesse dichiarato l'intenzione di sparare per aria, lasciando così al rivale la possibilità di uccidere. E così il poeta scelse di non vivere, per amore del suo fato, per amore della sua virtù. «Maturità dell'uomo: significa aver ritrovato la serietà che da fanciulli si metteva nei giuochi» Nietzsche, 1968: 41). Queste le parole del filosofo in *Al di là del bene e del male*. Ancora una volta sembrano calzare sulla figura del poeta come un abito ideale, che solo più raffinate tecniche di tessitura, un più severo processo di misura delle proprie forze – insieme all'innocenza dei posteri – possono fabbricare. Questi grandi pensatori, questi fedelissimi della verità (qualsiasi, purché specchiamente loro), abbracciarono l'avvenire, oltre il bene e il male. Come Nietzsche si servì della poesia e del simbolo, una volta compreso che il Vero coincide con l'Incomprensibile, così Lermontov visse per la sua poesia e *dentro* la sua poesia: soltanto lì poteva dirsi carezzato da un'idea di pace. Uomo del Meridione, con più grande agio sapeva vivere tra i montanari e le pallottole – per quanto sceme, sopraggiunte –, e non di meno lungo i fiumi e tra le cascate, e per la steppa e il deserto. Una tale lievità raggiunse il suo canto, quando aveva a che fare con le minime sbalorditive espressioni della natura, che un paragone andrà rintracciato, sì nella miracolosa visione dello Zarathustra, ma anche e innanzitutto nella produzione lirica di Shakespeare.

1.6 Peregrinazioni attraverso la natura

«Non promettermi una cicogna in cielo, piuttosto mettimi in mano una cinciallegra»⁵ (Šestov, 1991: 194). Così dice un proverbio russo, senza dubbio gravido di maggior poesia rispetto alla nostrana dicotomia uovo-gallina, con cui

⁵ Лучше синица в руках, чем журавль в небе.

grossomodo condivide il significato; ma il detto è anche rivelatore di una vena mistica che percorre tutto il pensiero russo, popolare e non, dagli albori sino alle sue più alte manifestazioni. Lev Šestov, nel libro *Sulla bilancia di Giobbe* (1929), si serve di questo frammento di saggezza ordinaria per trattare di un evento straordinario: la fuga dell'ottantaduenne conte Tolstoj da Jasnaja Poljana, dalla moglie Sof'ja, da tutto un fantasmagorico corteo di valori che aveva combattuto e poi abbracciato e, d'un tratto, gli avevano dato il ribrezzo definitivo – quello che provano talvolta le anime più fini, come si accorgono di vivere in palese contraddizione con i propri ideali. Šestov si richiama alla lettera che Tolstoj scrisse alla compagna di una vita, pregandola di non seguirlo, di accettare la sua scelta e il suo destino. Certo, la tenuta familiare della cui serena intimità giovarono i capolavori dello scrittore doveva ormai assomigliare a una sorta di penitenziario: Sof'ja Tolstaja s'era fatto un punto d'onore la minuziosa sorveglianza del conte, e non è difficile credere che la risoluzione necessaria alla fuga sia derivata, tanto più in uno spirito teso all'indipendenza e al riserbo, proprio dall'oppressivo regime coniugale. Ma nella sua lettera d'addio il grande scrittore si appella ad altri moventi. Forse per delicatezza, dell'asfissia provata nel nido familiare non fa cenno alcuno. Parla invece della insopportabile contraddizione di vivere nel lusso e rimanere circondato dalla miseria, e della volontà di andarsene in solitudine – come fanno un po' tutti i vecchi, aggiunge. Ma davvero tutti i vecchi fan così? Forse solo coloro che, pure sentendo l'oscuro alito sulla pelle, non possono proprio smettere di mordere la vita con i denti del Dubbio, e non riescono a stancarsi di avere sul palato il succo della Verità. Tolstoj era fatto così: incrollabile, perché sempre in frantumi. E il filosofo Šestov tenta di sollevare il suo atto individuale a momento esistenziale comune all'umanità intera: una sorta di punto di fusione delle certezze – delle cinciallegre – cui deve seguire uno stato liquido, e nel più voluttuoso dei casi, uno slancio alle speranze – alle cicogne. «Verrà forse il giorno in cui ci convinceremo, come ebbe modo di convincersene Tolstoj, che non bisognava accettare la cinciallegra, perché ciò significa perdere la cicogna e il cielo» (*ibid.*). A questo punto dello studio appare quasi superfluo affermarlo: Lermontov era uno che, ad averla posata sul palmo e miracolosamente a suo agio, non avrebbe saputo che farsene di una cinciallegra. La sua vita si presenta agli occhi dei posteri come un'ossessivo ascolto del frullo d'ali remote – del volo delle cicogne, appunto. Tanto urgente era il bisogno di catturare ora l'Infinito ora l'Altrove nei suoi giorni, che la

fantasia di cangiare le braccia in ali e divenire un corvo della steppa suonava nei suoi versi poco più che il proposito di alzarsi presto e fare una robusta colazione (*Želanie, Desiderio*, 1831).

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?

Né l'uccello, né il corvo di steppa
che vola sopra io sono, perché?
Perché librarmi non posso
E amare libertà con me stesso?

Già, perché? Perché avanzo sui piedi, ammiro il cielo e al suolo son costretto? La domanda è sfacciata e capricciosa, almeno quanto la sensibilità che la motiva è nobile, perentoria: il poeta desidera infatti ricongiungersi a un passato che lo tormenta, sia ché estraneo a lui (i suoi antenati lasciarono la Scozia all'inizio del XVII secolo), sia ché denso degli elementi di sicuro impatto per un'immaginazione a stretta dieta romantica:

На запад, на запад помчался бы я,
Где цветут моих предков поля,
Где в замке пустом, на туманных горах,
Их забвенный покоится прах.

A ovest, a ovest me ne andrei,
sui campi in fiore d'avi miei,
nel vuoto castello, tra monti brumosi,
lor cenere scordato riposa.

C'è da chiedersi, in caso il desiderio si fosse fatto intenzione, se il poeta ne avrebbe scritto con una tale ispirazione; tuttavia, non è affatto necessario spulciare tra gli

incalcolabili mondi possibili, se soltanto si pensa all'ubbidienza che Lermontov accordava alla voce della musa: questa era inderogabile, e il giovane poeta le era fedele oltre ogni dubbio. Così la nostalgia dell'antica patria non poteva che essere declinata in una sostanza libera, indeterminata: non già nell'azione, ma nel *Desiderio*.

In questo poi, come in buona parte dell'umano sentire (si astiene tutt'al più la morte, che risponde solo alla pura immaginazione), il culmine, l'apice, l'in-sé si rivelano definiti al contrario della soddisfazione: desiderare, per l'appunto, è non giungere mai alla sostanza: è aleggiare, sfruttare le calde correnti per sostenersi in volo, proprio come gli uccelli.

La manovra con cui l'estro poetico accompagna il sentimento all'elemento naturale – in questo caso il desiderio di migrare risolto da un volatile –, e che nel presente studio viene detta “peregrinazione”, altro non è che la vera essenza di cui si compone la «diga prodigiosa e bellissima [...] intorno ai propri istinti», secondo l'ottima intuizione di Gasparini (1947: 169). Là si muove Pečorin, seduttore non gaudente, che si frena appena sente d'aver possesso dell'anima di una fanciulla; qui, il poeta, chiuso nel suo cosmo metrico e sberciato il petto dall'angoscia, sa che gli è rimasto un solo modo per liberarsi di un sentimento, qualunque sia la sua foggia: cederlo all'Una, alla Grande Incosciente: alla Natura. Eccolo volare, cosciente del sol battito d'ali; eccolo far piroette per i tetri saloni di un maniero arroccato: questo significa diventare quel sentimento, significa *amare libertà con sé stesso*! così l'oggetto diventa il soggetto. Il desiderio, infatti, si rifà dell'assenza che ottenebra l'animo: diventa presenza, ulteriore presenza: non già un uomo, un corvo di steppa. Vi son pochi termini in cui si ritiene esser meglio incarnare un volatile dal cervello esiguo e dall'emotività strettamente funzionale alla sopravvivenza della specie, piuttosto che un gran pensatore annuvolato dai dilemmi d'esistenza e dal fumo di buoni sigari: tra questi vi sono i termini poetici. Peregrinare attraverso la natura vuol dire anzitutto affidarle il debito insolubile dell'Io: quanto più questo sarà doloroso, oscurante, tanto più le forze naturali sapranno alleviarlo, spargerlo e dissolverlo nell'eterno inizio della vita.

Stando alla concezione di poesia quale monumento *non creato da mano umana* – radicata in Lermontov come in Puškin e nondimeno in Shakespeare –, è naturale che il processo compositivo pretenda, per esser artistico, una qualche sorta di argine, diga o riparo: questo sarà per Lermontov la natura del Caucaso. Una natura vasta,

fiorente, pressoché indisturbata: un paradiso pulsante di vita nel suo stato minimale, economico. La novità, e il fattore che distacca Lermontov dallo squadrone romantico imperversante in quegli anni, è il rovesciamento dei termini di paragone: non più lo struggersi d'amante pari a uno scoglio, immobile, inconsolabile – ma lo stesso scoglio che si lascia scorrere lacrime nei solchi, disperandosi per una nube di passaggio.

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне. (Utes)

umida traccia resta nella ruga
del vecchio scoglio. E da solo
se ne sta, nel pensiero a fondo,
e silente piange nel deserto. (Lo scoglio, 1841)

Del medesimo processo si arricchirà la poesia di Nietzsche: in questa breve composizione del 1882 (*Pino e fulmine*) è possibile apprezzare il movimento fusivo che ricorda la poesia del nostro, per cui un sentire urgente richiede una liberazione del sé in forme altre, inumane, spontanee:

Alto io crebbi al di sopra d'uomo e bestia;
E quando parlo – nessuno parla con me.
Tropo in alto e troppo solitario sono cresciuto,
Io aspetto: ma che cosa aspetto?
Tropo mi è vicina la sede delle nubi –
Io aspetto il primo fulmine. (Nietzsche, 2018: 400)

Il motivo della solitudine è qui condiviso, sebbene si tratti rispettivamente dell'abbandono amoroso e della desolazione spirituale; inoltre l'Io nietzscheano dichiara la sua presenza a gran voce, mentre quello di Lermontov è dissimulato negli elementi di natura. Questa è cosa che si verifica giusto in quei momenti di felice rilascio dell'identità negli enti naturali, e ancor meglio in occasione della completa identificazione con essi, ovvero quando finalmente il poeta affida la voce, oltre che

i tormenti, a qualcosa d'altro: qualcosa verso cui è forse impossibile un'interpretazione, ma pur sempre irresistibile è l'identificazione.

Questo processo sembra “invecchiare” la poesia di Lermontov: un fiato remoto, barbaro, per certi versi amorale percorre i versi più riusciti e, per così dire, affrancati dall'individualismo di marca occidentale; e non può non richiamare a sensibilità lontane nel tempo e nell'etica. Nell'ultima lettera pervenutaci, datata 28 giugno 1841 – una manciata di giorni prima del duello fatale –, Lermontov chiede a nonna Elizaveta che gli si procuri l'«intero Shakespeare, in inglese». Evidentemente il poeta si sentiva maturo per un apprendistato presso il Bardo: questo proposito, come altri che agitarono i suoi ultimi giorni, rimase insoddisfatto. Eppure è difficile credere che una lezione shakespeariana, seppur minima, fondamentale, abbia mancato di intaccare la coscienza poetica del nostro: la produzione lirica condensata nei *Sonetti* (1609) e il cosiddetto «diario» lermontoviano presentano certe intuizioni visive, una maniera singolare di trattare l'elemento naturale, insieme a una accorata predilezione per la “metafisica dei fiori” – come vedremo in seguito –, che appaiono innervati della stessa vitalità, quasi che, se non esattamente un maestro, sia da riconoscere nel Bardo un naturale ascendente del poeta russo.

I *Sonetti* di Shakespeare sono di collocazione tutt'altro che limpida: divisi per destinazione tra un misterioso ispiratore – cui sono dedicate ben 126 composizioni cocenti di affetto –, e una altresì sfuggente *dark lady*, nondimeno lasciano il dubbio intorno alla questione della loro natura, se siano cioè opera autobiografica, «che rifletta l'erompere sincero di sentimenti genuini riferibili alle vicende personali del poeta, o se invece essi siano dei semplici virtuosismi convenzionali» (Rebora, 1953: XXVI). Per la seconda ipotesi sembra risolversi Puškin, che in una poesia intitolata *Sonet* (*Sonetto*, 1830) innalza la sua lode tutta intellettuale alla celeberrima forma metrica, seguendone lo sviluppo attraverso le grandi penne che l'hanno adoperata ed esaltata:

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камюэнс облекал.

Il severo Dante s'addolcì al sonetto;

Petrarca vi effondeva l'amore;
diletto era pel creatore di Macbeth;
Camões vi rivestiva il dolore. (Traduzione mia)

La perifrasi cui ricorre Puškin in riferimento a Shakespeare, *creatore di Macbeth*, è sintomo di almeno un motivo letterario: il sommo poeta inglese rimane agli occhi del *vate* russo, essenzialmente, il drammaturgo tragico, e non il lirico. Dalle tragedie shakespeariane, infatti, Puškin trarrà fortissima l'ispirazione – un esempio su tutti il *Boris Godunov* –, mentre pressoché sconosciuti, almeno all'epoca, dovevano essere per lui i *Sonetti*, e va da sé la strofa dell'*Evgenij Onegin*, che da questi appare mutuata, una coincidenza puramente formale.

D'altro parere è William Wordsworth, che difenderà l'assoluta sincerità dei *Sonetti* nella poesia *Scorn not the sonnet* (*Spregio non aver del sonetto*, 1827):

Scorn not the sonnet, reader; with this key
Shakespeare unlocked his heart...

Spregio non aver del sonetto, lettore; dischiuso
è il cuore di Shakespeare a questa chiave... (Traduzione mia)

Quale che sia l'energia pregnante al fondo delle liriche di Shakespeare, queste sembrano condividere con l'opera lermontoviana almeno un principio di "assolutismo": di nient'altro è scritto, se non delle proprie irrinunciabili sensazioni. Nel sonetto XXI, con un tono quasi programmatico, Shakespeare allontana da sé una certa faciloneria del canto che vorrebbe la natura servire da incenso per la bellezza dell'amata (questa e le seguenti traduzioni dei *Sonetti* sono di Piero Rebora):

So is it not with me as with that Muse,
Stir'd by a painted beauty to his verse,
Who heaven it selfe for ornament doth vse,
And euery faire with his faire doth reherse,
Making a coopelment of proud compare
With Sunne and Moone, with earth and seas rich gems:

Non accade certo di me come di quei poeti
che si esaltano al canto per delle fatturate bellezze,

e che usano perfino il cielo come ornamento
ed ogni beltà con la propria beltà raffrontano,
confrontandola, con paragoni ampollati,
al sole e alla luna, e alle ricche gemme della terra e del mare: (Shakespeare, 1953: 23)

È questo uno sfogo della coscienza poetica? Certamente. Shakespeare, non ostante gli innumerevoli richiami all'umiltà e la pervicacia con cui tenta di moderare, se non addirittura smentire la magnificenza delle sue immagini, avverte pur tuttavia la folgore in seno a queste: esse hanno poco da dividere con la poesia dei tempi. E fosse già questo, il distacco che il poeta intende sottolineare, vi sarebbe ben riuscito senz'aggiungere altro. Eppure i *Sonetti* sono opera sfuggente, torbida sotto molteplici punti di vista: per ferire colle stesse armi, si potrebbe dire che "c'è del marcio in Shakespeare". Ma questa infezione, che si propaga per le centinaia di composizioni e anzi ne costituisce la trama occulta, è di stampo diverso: né orgoglio né falsa benevolenza: quella che parla nei *Sonetti* è una coscienza naturale:

O let me true in loue but truly write,
And then beleue me, my loue is as faire,
As any mothers childe, though not so bright
As those gould candells fixt in heauens ayer:

O lasciate che io, verace in amore, scriva la verità,
e allor credetemi se dico che il mio tesoro è bello
quanto può esserlo un figlio di mamma, se pur non così fulgente
come l'auree torce trapunte nel cielo: (*ibid.*)

Come ponendosi un freno, come sapendo di fare un torto, il poeta non può appropriarsi del mondo naturale con improduttivi fini di paragone: nel suo sentire, questo mondo è primo, inafferrabile, e l'idea di strizzarlo in un costume da Musa, posarlo su di un piedistallo e metterlo al servizio della passione gli è se non altro indigesta. Quello del poeta inglese è un mondo che conserva, fra tutte, un'innocenza palese: il romanticismo, "appropriazione indebita" di Natura per renedere quanto più aleatorio Amore, è ancora lungi dal toccarlo. Certo, i suoi *Sonetti* son definiti dai contemporanei *sugared* ("zuccherosi"), ma soltanto per l'affetto e la devozione che vi spirano pressoché incontenibili. Se questo sia un male, è giudizio che spetta alla sensibilità individuale. La differenza è sottile, eppure netta: il mondo naturale

non è già un dipinto a opera di coscienza, come sarà per i romantici, ma il vero e unico riflesso di questa. Così, amando, non s'ama di più e meglio perché le stelle stanno lì, sospese, a brillare come gli occhi di una bellezza del sonno tormento, ma si riesce infine a percepire l'energia che sconvolge silenziosamente il cosmo, e soggiace a uno sguardo come a un astro. Con Lermontov si ha non di rado la sensazione che il romanticismo sia stato superato, incorporato e riversato in un suolo più profondo. Lo stesso suolo che calcava il Bardo, e in cui saprà nuovamente affondare Nietzsche. L'amore, insomma, si leva i confini, si espande, finalmente scantina dall'ego rinsecchito e si guadagna un respiro d'universo.

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;
И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя. (Prorok)

Rispettando l'insegnamento,
le bestie mi ubbidiscono;
e le stelle mi danno ascolto,
luccicando all'unisono. (Il profeta, 1841)

Con la solita delicatezza, con la solita miracolosa ingenuità: così il poeta si accosta al cosmo. La sensazione pretende ormai uno slancio vitale, una fiducia nell'Ignoto per cui la semplice cartonatura degli elementi non può più bastare: essi devono parlare, agire, pensare: il poeta deve trattare con essi alla pari di propaggini dell'essere, stabilire con essi una confidenza. Questo si augurava di sentire Lermontov: una «breve ma viva amicizia tra il mio cuore in tempesta e l'uragano» (Gobetti, 2016: 55). Non poche volte il giovane poeta sostiene di trovarsi a suo agio nella furia degli elementi. Dapprima le sue derive sono titaniche. In *Tempesta* (1830) inviterà i fulmini a spandersi, i venti a infuriare, per poi ribadire: *non v'è cenno di tremito in me*. Come a dire: la tempesta va già scatenandosi nel cuore – che differenza può esservi tra questa, intima, e quell'altra, maestosa, rovesciantesi dai cieli?

L'esito è acerbo, seppur glaciale, ma una linea è già stata tracciata: di là da questa il mondo naturale all'opera, di qua il poeta in ascolto.

Appena due anni dopo la sua penna esprimerà un altro *Desiderio*. Stavolta la Provvidenza dovrà procurargli *una misera zattera / con le assi mezze divelte, / la vela straccia e pallida, / gettata nella tempesta*. E perché mai? Per sentire, addirittura godere di una privilegiata vista sull'abisso:

Я тогда пущусь в море,
Беззаботен и один,
Разгуляюсь на просторе
И потешусь в буйном споре
С дикой прихотью пучин. (Želanie)

Allora me ne andrò per il mare
incurante e solo,
nella vastità potrò vagare
e nella disputa d'onde ridere
del primitivo capriccio d'abisso. (Desiderio, 1832)

Un ulteriore passo è stato compiuto. La sensazione ora s'avvicina per intensità e sofferto limite a quella di un mare sciabordante: così deve rifugiarsi in esso – ma non ancora *divenire* esso. Con *La vela*, composta lo stesso anno, il processo si fa più convinto: il poeta smette d'avanzare pretese a chicchessia, e si arrangia d'essere una vela *nell'azzurra bruma del mare*. L'enorme sete di vita non s'accontenta di meno: che sia l'amore, la guerra, una breccia nella grigia indifferenza del cielo, egli va cercando una calamità, una qualsiasi.

Ed eccoli i panni congeniali al suo sentire: quelli di vela intrepida nel mezzo del nulla salato che, *rivoltosa, invoca / la bufera, come fosse pace!* e il filosofo della rivolta e della nuova conoscenza sembra fargli eco: «Avete mai visto la vela andare sul mare, rotonda e gonfia e tremante per l'impeto del vento? Come la vela, tremante per l'impeto dello spirito, va la mia saggezza sul mare – la mia saggezza selvaggia!» (Nietzsche, 2018: 118).

Saggezza selvaggia: il concetto suona ossimorico solo se letto alla luce delle lampade a petrolio. Ma sotto le torce oscillanti al ritmo delle danze dionisiache, ecco che acquista il suo tono perentorio: è la saggezza delle baccanti, dei profeti, di un Diogene o di un Alessandro Magno: affatto rassicurante, raccomandabile o trattabile. Anzi – istintuale, profonda, barbara. Questa saggezza è comune a

Nietzsche quanto a Lermontov: l'uno la riversa nello Zarathustra, l'altro nel Demone:

Собрание зол его стихия. (Moj demon)

Catastrofe la sua natura. (Il mio demone, 1829)

E del resto, se si presta fede alla lezione di Thomas Mann, che nel suo capolavoro *La morte a Venezia* altro non fa se non sommergere un tranquillo mondo occidentale-borghese di una malattia che ha scordato esistere – non già il colera, ma l'*Eros*, agghindato in un costume a righe e sorridente d'un sorriso satanico-fanciullesco –, si può intendere come la morale ben poco s'applichi ai profondi moti dell'animo: «Infatti, alla passione come al delitto, l'ordine stabilito e il benessere quotidiano non si addicono; ed essi salutano con gioia ogni allentamento del tessuto sociale, ogni disordine o calamità dei quali il mondo sia colpito, perché vagamente sperano di trarne vantaggio» (Mann, 1959: 85-86). Sembra di vedere, quasi un secolo dopo, il Demone svolazzare per le strade incolerite di Venezia.

C'è infatti un fossato che separa quanto mai Shakespeare da Lermontov: il secondo ha ormai sviluppato una noia tutta speciale nei confronti della felicità e un sospetto inguaribile circa la bellezza – maggiori sintomi della *chandrà* ottocentesca già discussa – che il primo non può conoscere, rimanendogli sconosciuta la rivoluzione dei Lumi. Emblematico in tal senso è l'atteggiamento che i poeti tengono rispetto il simbolo magno della bellezza e della caducità. Shakespeare si appella ai fiori di continuo. Ora sono il paradigma dell'impotenza di tutte le cose finanche la bellezza di contro la mortalità:

Since brasse, nor stone, nor earth, nor boundlesse sea,
But sad mortallity ore-swaies their power,
How with this rage shall beautie hold a plea,
Whose action is no stronger then a flower?

Poiché né bronzo, né pietra, né terra, né mare infinito,
possono resistere al triste dominio della morte,
come potrà la bellezza regger contro tale furia,
essa che non possiede più forza di un fiore? (*ibid.*: 65)

Ora sono l'effimera bugia di splendore, subissato dall'agire terribilmente democratico del tempo:

When I behold the violet past prime,

quando miro la violetta che sfiorisce,

Then of thy beauty do I question make
That thou among the wastes of time must goe,

Allor mi chiedo che sarà della tua bellezza,
chè tu pure dovrai finire tra i rifiuti del tempo, (*ibid.*: 15)

Il poeta inglese è attratto dall'evanescenza della bellezza floreale: in questa transitorietà, che l'occhio registra ma la mente fatica ad accettare, gli si manifesta la mutevolezza dell'umano esistere. Ecco come il pensiero del poeta si connette intimamente al fluido cangiare del mondo naturale. Il molle dibattersi di un fiore alla brezza primaverile non significa altro che una cosa: dovrà perire. Vivi si muore, giovani si invecchia, splendenti si defulge. L'unica risposta alla secca domanda del Tempo, così il Bardo consiglia innumerevoli volte all'amico giovane e bello, è la procreazione: dare vita significa sottrarne una quota alla Morte. Ovviamente, una soluzione del genere mal s'applica a un eterno fanciullo qual è Lermontov: come potrebbe, uno che sogna d'esser cullato da una quercia sempreverde, pensare d'accudire un'altra vita? Egli è inesorabilmente piegato su se stesso: una distorsione, in tal senso, gli è venuta dal Caucaso e dal palesarsi di un disegno che lo ha costretto a rifare i conti con l'universo, eppure mai venne sfiorato dall'idea del *buen retiro* familiare – come l'ebbe a suo tempo Puškin. Ma qui si va entrando ancora una volta nel mondo del possibile: una sola domanda, sospirata per via delle eventuali gioie letterarie e incrinata per le probabili disgrazie esistenziali, si può formulare, e lasciare senza risposta: chissà che sarebbe di un Lermontov canuto? L'idea del deperimento e della putrefazione ha pur tuttavia toccato anche Shakespeare.

E soggetto è ancora una volta il fiore.

The sommers flowre is to the sommer sweet,
Though to it selfe, it onely liue and die,
But if that flowre with base infection meete,
The basest weed out-braues his dignity:
For sweetest things turne sowrest by their deedes,
Lillies that fester, smell far worse then weeds.

Il fiore estivo dona olezzo all'estate,
sebbene esso viva e muoia sol per sé,
ma se tal fiore comincia a marcire,
l'erbaccia più vile lo supererà in decoro:
che le cose più dolci si corrompon nel lor stesso pregio,
i gigli marcescenti puzzano peggio delle gramigne.

Non a caso il primo verso del sonetto recita così:

They that haue powre to hurt, and will doe none,

Quelli che possono nuocerti ma nol fanno, (*ibid.*: 97)

Il concetto della potenza, e più precisamente della potenza di ferire, tocca da vicino Lermontov: al compimento dell'idea, e alla giustificazione del sublime, tuttavia, manca ancora una parola essenziale: *volontà*. Quella volontà di cui Pečorin fa largo e spigliato uso al fine di avvampare le guance della sua principessina pietroburghese. Quel che il Bardo innalza a norma morale, è in effetti il contrario di quel che l'*Eroe* si propone di fare. Perché così è l'anima ora sbocciata: «un fiorellino il cui aroma migliore si volatilizza all'incontro col primo raggio di sole;». Nondimeno la potenza vuol divenire atto: «bisogna reciderlo in quel momento, e, dopo averlo odorato a sazietà, buttarlo» (Lermontov, 2017: 162). Ed è presto spiegato il motivo di questa ruberia: «il mio primo piacere è sottomettere alla mia volontà tutto quello che mi circonda; e suscitare un sentimento d'amore, di dedizione e di passione non è forse il più grande trionfo del potere?» (*ibid.*), così afferma Pečorin.

Ma perché si realizzi la *volontà di potenza* è pur necessaria una rinuncia, o non si vorrebbe potere – piuttosto *agire*. Infatti il protagonista del romanzo lermontoviano

si accontenta di *suscitare*: consumare non gli interessa. Consumare quell'amore che tanto alacremenente ha instillato in un giovane cuore, non è cosa che lo riguardi: la sua poesia si manifesta nell'atto dell'assumere, distanti parecchi gradi di coscienza da quello del consumare. *Volontà di potenza*: è cogliere il fiore all'apice del suo olezzo e poi gettarlo con disprezzo.

Lo contemplanse con pietoso sgomento, quel fiore, Pečorin sarebbe un romantico; lo infilasse nel taschino, unico a godere della sua vecchiezza, sarebbe un decadente; lo conservasse in un vaso nel salotto, sarebbe, appunto, un consumista: ma Pečorin è Lermontov, e Lermontov è poeta, e i poeti debbono «necessariamente cadere nell'errore, necessariamente rimaner dissoluti, avventurieri del sentimento» (Mann, 1959: 107).

Ma Lermontov saprà conciliare la rinuncia, e quindi la felicità dell'orgoglio, con la dissoluzione nel mondo naturale.

Con *I doni del Terek* (1839) la peregrinazione attraverso la natura finalmente si compie: il poeta lascia cadere l'Io prepotente, la metonimia, la parafrasi: egli diventa fiume, egli diventa mare. O si sforza d'esser tale. Grazie a un tono leggero, parlato, l'operazione poetica gli riesce brillantemente. Si riesce a immaginare il fiume chiedere asilo al mare, perché tanto finemente pennellati sono i tratti umani indosso agli elementi, che il primo ricorda un qualsiasi adolescente bizzoso e un poco altero,

"Расступись, о старец-море,
Дай приют моей волне!
Погулял я на просторе,
Отдохнуть пора бы мне.

«Apriti, o vecchio-mare,
da' rifugio al mio flutto!
nella vastità ebbi daffare,
del riposo è l'ora e del tuffo.

e il secondo un placido vecchio che ha perduto il senso dell'entusiasmo:

Но, склонясь на мягкий берег,
Каспий стихнул, будто спит,
И опять, ласкаясь, Терек

Старцу на ухо журчит:

Ma, chino sulla dolce riva,
quasi dormisse, taceva il vecchio,
ed ecco, carezzevole, il Tèrek
gli ribisbiglia nell'orecchio:

La poesia questo può fare: che un sentimento, chiuso nelle scatole-petti e tremolante di morale, dirompa finalmente puro, e smetta le vesti di concupiscenza o di trappola spirituale che solitamente gli attribuiscono i creditori. Il desiderio d'un fiume non conosce che la sua inevitabile fine: sfociare. Il fiume e il mare sono l'amante e l'oggetto d'amore allo stato liquido, amorale, libero: l'uno reca con sé i detriti, i cadaveri, i resti della vita terrestre. Questi non son pregi o difetti, mancanze o attributi: è tutto quel che ha da offrire, e rovesciando le sue acque nella vastità dell'altro vuole anche disperdere il ricordo e il dolore che questi portano, vuole annullare il male in una più grande dissoluzione. L'altro, il mare, che non a caso è vecchio, stanco, scettico e ha visto, incommensurabile e medesimo, lo scorrere della vita tra le onde, può permettersi di non badare agli umori del giovane fiume, può valutare anzi la sincerità dei doni di quest'ultimo. Ecco allora il Tèrek ingolosire, gagliardo, corrompere, scherzoso, lusingare il vecchio mare duro all'emozione:

"Слушай, дядя: дар бесценный!
Что другие все дары?
Но его от всей вселенной
Я таил до сей поры.
Я примчу к тебе с волнами
Труп казачки молодой,
С темно-бледными плечами,
С светло-русою косой.

«Senti, nonno: che dono immenso!
a che tutti gli altri doni?
Per oggi lo tenevo in grembo
e nascosto al mondo.
Ti porto insieme alle onde
un corpo di giovane cosacca,
dalle spalle bruno-livide,

dalla biondo-chiara treccia.

Alla notizia che una giovane cosacca è stata assassinata, e che il suo promesso sposo è pronto al sacrificio per vendicarla – alla notizia, ovvero, che l'amore non può fornire ragioni migliori della sua irragionevolezza, il vecchio Mar Caspio si muove al sentimento:

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти
Темно-синие глаза.

Он взыграл, веселья полный –
И в объятия свои
Набегающие волны
Принял с ропотом любви.

Luccicò di potere il vecchio
e sorse, grosso di tempesta,
dell'umidezza di passione
gli occhi blu coperti.

Si gonfiò, d'allegria colmo –
e nel suo abbraccio
le accavallanti onde
con uno scroscio d'amore accolse.

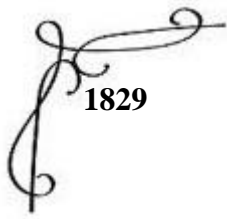
Così un forte sentire, un sentire forse immane, perché castigato dalle stesse leggi morali della società, trova la sua liberazione artistica. Così l'hanno trovata Shakespeare nei suoi confidenziali *Sonetti*, Nietzsche nella figura del profeta *Zarathustra*, Lermontov nelle poesie che respirano del Caucaso. Tutte queste opere, il pensiero che esprimono, l'anelito che scatenano per mezzi di irripetibile poesia, mostrano qualcosa di cui si è sempre sospettato ma, in taluni momenti della storia, come quello che si sta vivendo – e forse sempre si vive? –, non è lecito affermare, non è lecito sperimentare, non è lecito perseguire. Questo “qualcosa” è un senso d'appartenenza, di unicità. Tra uomini e uomini, uomini e natura. Che non si è stranieri nell'universo magari si sa, si avverte – ma quando mai si è disposti a vivere

di conseguenza? A vivere: «parlare e far doni e dar il meglio ai diletти» (Nietzsche, 2018: 92). Vivere magari come un torrente, che precipita «da montagne silenziose e da tempeste di dolore» con tutta l'anima. Se ancora si vorrà fare un discorso d'utile, di guadagno, di ritorno, allora di certo la soddisfazione non mancherà di venire. Con le parole del profeta: «come non dovrebbe alla fine un torrente trovare la via verso il mare!» (*ibid.*).

Capitolo 2.

Poesie scelte

1829-1841



Мой демон

Собрание зол его стихия.
Носясь меж дымных облаков,
Он любит бури роковые,
И пену рек, и шум дубров.
Меж листьев желтых, облетевших,
Стоит его недвижимый трон;
На нем, средь ветров онемевших,
Сидит уныл и мрачен он.
Он недоверчивость вселяет,
Он презрел чистую любовь,
Он все моленья отвергает,
Он равнодушно видит кровь,
И звук высоких ощущений
Он давит голосом страстей,
И муза кротких вдохновений
Страшится неземных очей.

Il mio demone

Catastrofe la sua natura.
Corre tra le nuvole fumose,
ama egli la fatal bufera
e rivi urlanti e grida boscosi.
Tra gialle foglie, cadute,
sta il suo immobile trono;
vi siede, tra venti taciuti,
malinconico e tenebroso.
Lo sconforto egli diffonde,
l'amor puro egli disprezza,
il sangue gli è indifferente,
la preghiera non accetta,
e del sublime il fiato
egli atterrisce con la voce;
e d'estro la dolce musa
d'inumani occhi ha timore.

Романс

Невинный нежною душой,
Не зная в юности страстей прилив,
Ты можешь, друг, сказать с какой-то простотою:

Я был счастлив!..

Кто, слишком рано насладившись,
Живет, в душе негодование скрыв,
Тот может, друг, еще сказать забывшись:

Я был счастлив!..

Но я в сей жизни скоротечной
Так испытал отчаянья порыв,
Что не могу сказать чистосердечно:

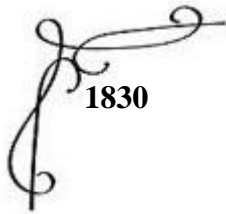
Я был счастлив!..

Romanza

D'animo tenero innocente,
ignaro di verdi e fondi spiriti,
tu puoi, amico, dire senza vanto:
sono stato felice!..

Chi ancor acerbo trovò piacere,
vive, lo sdegno nascosto in sé,
anche lui, amico, dice smemore:
sono stato felice!..

Ma io, in tal vita fugace,
tanto provai d'angoscia folata,
che non posso dire sincero:
sono stato felice!



Кавказ

Хотя я судьбой на заре моих дней,
О южные горы, отторгнут от вас,
Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз.
Как сладкую песню отчизны моей,
Люблю я Кавказ.

В младенческих летах я мать потерял.
Но мнилось, что в розовый вечера час
Та степь повторяла мне памятный глас.
За это люблю я вершины тех скал,
Люблю я Кавказ.

Я счастлив был с вами, ущелия гор;
Пять лет пронеслось: всё тоскую по вас.
Там видел я пару божественных глаз;
И сердце лепечет, вспомя тот взор:
Люблю я Кавказ!..

Caucaso

Benché all'alba dei giorni la sorte,
o monti del Sud, ci voglia lontani,
all'eterno ricordo basta una volta:
quale dolce canto della mia patria,
Caucaso io t'amo.

In tenera età la madre ho perduto.
Eppure sembrò che, nel rosa della sera,
la steppa mi portasse la voce indimenticata.
Perciò io amo l'aguzze tue rupi,
Caucaso io t'amo.

Ero felice con voi, burroni e gole;
cinque anni son passati: tutto rimpiango.
Un paio d'occhi divini là ho veduto;
il cuore mormora, come li rammenta:
Caucaso io t'amo!

Гроза

Ревет гроза, дымятся тучи
Над темной бездною морской,
И хлещут пеною кипучей
Толпяся, волны меж собой.
Вкруг скал огнистой лентой вьется
Печальной молнии змея,
Стихий тревожный рой мятется —
И здесь стою недвижим я.

Стою — ужель тому ужасно
Стремленье всех надземных сил,
Кто в жизни чувствовал напрасно
И жизнь обманут был?
Вокруг кого, сей яд сердечный,
Вились сужденья клеветы,
Как вкруг скалы остроконечной,
Губитель-пламень, вьешься ты?

О нет! — летай, огонь воздушный,
Свистите, ветры, над головой;
Я здесь, холодный, равнодушный,
И трепет не знаком со мной.

Tempesta

Grida tempesta, fumano nubi
sul cupo marino abisso,
e scroscia furente schiuma,
tra l'onde, non è che ressa.
Le rupi d'igneo nastro attorce
trista serpe di lampo,
di forze sciame inquieto
divampa – e per me resto qui fermo.

Resto – forse ha da temere
lo sforzo d'ogni superna furia
chi di vita il succo volle bere –
dalla vita stessa fu sviato?
Intorno cui, veleno d'anima,
trama d'infamia è stretta,
come sulla rupe appuntita,
fiamma-rovina, la tua treccia?

No! – vola, eterea scintilla,
sul capo, venti, fischiate;
son qui, nel freddo infitto,
e non v'è cenno di tremito in me.

К глупой красавице

Тобой пленяться издали
Мое все зрение готово,
Но слышать боже сохрани
Мне от тебя одно хоть слово.
Иль смех, иль страх в душе моей
Заменит сладкое мечтанье,
И глупый смысл твоих речей
Оледенит очарованье...

Так смерть красна издалика;
Пускай она летит стрелою.
За ней я следую пока,
Лишь только б не она за мною...
За ней я всюду полечу
И наслажуся в созерцанье,
Но сам привлечь ее вниманье
Ни за полмира не хочу.

A una bellezza stupida

Di lontano al tuo fascino
tutta la mia vista è pronta,
ma sentire, Dio mi salvi,
una sola tua parola punto.
Riso, timore nel mio animo
succedono al dolce sognare,
e il tuo discorso stupido
fa l'incanto gelare...

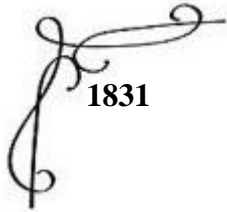
Così bella è morte e lontana;
che voli come freccia e fischi.
Ancora seguendola vado;
ma fosse lei a seguirmi...
Dietro a lei per ogni cielo
di contemplare sono lieto.
Ma d'attirarne lo sguardo
per il mondo intero non azzardo.

Моя мольба

Да охранюся я от мушек,
От дев, не знающих любви,
От дружбы слишком нежной и -
От романтических старушек.

La mia preghiera

Che trovi rifugio dai moschetti,
dalle pulze, d'amore ignare,
dalle amicizie soavi e –
dalle romantiche vecchiette.



Воля

Моя мать — злая кручина,
Отцом же была мне — судьбина,
Мои братья, хоть люди,
Не хотят к моей груди
Прижаться;
Им стыдно со мною,
С бедным сиротою,
Обняться.

Но мне богом дана
Молодая жена,
Воля-волюшка,
Вольность милая,
Несравненная;
С ней нашлись другие у меня
Мать, отец и семья;
А моя мать — степь широкая,
А мой отец — небо далекое;
Они меня воспитали,
Кормили, поили, ласкали;
Мои братья в лесах —
Березы да сосны.

Libertà

Mia madre è l'amara pena,
da padre mi fece il destino,
i miei fratelli, uomini,
non vogliono avvicinarsi
al mio petto;
di me si vergognano,
d'un povero orfano
a loro stretto.

Ma da Dio ho avuta
una giovane sposa,
libertà-libertuccia,
libertà cara,
impareggiata;
con lei vengono sulla via
madre, padre e gente mia;
e mia madre è steppa enorme,
mio padre, cielo a perdersi.
Loro mi hanno cresciuto,
nutrito, dissetato e ben voluto;
miei fratelli nei boschi
sono pini e betulle.

Несусь ли я на коне, —
Степь отвечает мне;
Брожу ли поздней порой, —
Небо светит мне луной;
Мои братья в летний день,
Призывая под тень,
Машут издали руками,
Кивают мне головами;
И вольность мне гнездо свила,
Как мир — необъятное!

Se vado a cavallo –
la steppa mi risponde;
se vago a tarda sera –
il cielo mi rischiara di luna;
i miei fratelli nel dì estivo,
all'ombra invitandomi,
agitano le braccia da lontano,
mi fanno segno con il capo;
e la libertà m'ha fatto un nido
grande come il mondo!

Желание (Зачем я не птица...)

Зачем я не птица, не ворон степной,

Пролетевший сейчас надо мной?

Зачем не могу в небесах я парить

И одну лишь свободу любить?

На запад, на запад помчался бы я,

Где цветут моих предков поля,

Где в замке пустом, на туманных горах,

Их забвенный покоится прах.

На древней стене их наследственный щит

И заржавленный меч их висит.

Я стал бы летать над мечом и щитом,

И смахнул бы я пыль с них крылом;

И арфы шотландской струну бы задел,

И по сводам бы звук полетел;

Внимаем одним, и одним пробужден,

Как раздался, так смолкнул бы он.

Но тщетны мечты, бесполезны мольбы

Против строгих законов судьбы.

Меж мной и холмами отчизны моей

Расстилаются волны морей.

Desiderio (Né l'uccello, né il corvo di steppa...)

Né l'uccello, né il corvo di steppa
che vola sopra io sono, perché?
Perché librarmi non posso
E amare libertà con me stesso?

A ovest, a ovest me ne andrei,
sui campi in fiore d'avi miei,
nel vuoto castello, tra monti brumosi,
lor cenere scordato riposa.

Dall'antico muro pende in ruggine
la spada e degli eredi lo scudo.
E volando su scudo e spada
toglierei polvere con l'ala;

e darei corda sull'arpa scozzese,
le volte il suono empirebbe;
un solo in ascolto, e da un solo desto,
al pari andrebbe tacendo.

A vani sogni, a futili preghiere
la sorte oppone leggi severe.
Le colline dei padri son lontane
una distesa e l'onde del mare.

Последний потомок отважных бойцов

Увядает среди чуждых снегов;

Я здесь был рожден, но нездешний душой...

О! зачем я не ворон степной?..

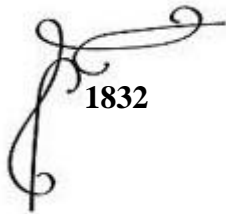
L'ultimo erede d'ardite schiere
sfiorisce tra nevi straniere;
qui son nato, ma l'anima è d'altrove...
Oh! corvo di steppa non sono, perché?

* * *

Я не люблю тебя; страстей
И мук умчался прежний сон;
Но образ твой в душе моей
Всё жив, хотя бессилён он;
Другим предавшись мечтам,
Я всё забыть его не мог;
Так храм оставленный - всё храм,
Кумир поверженный - всё бог!

* * *

Io non t'amo; di fuoco
e tormenti il sogno è antico;
ma la tua immagine dentro di me
ancor vive, benché debole;
ad altri sogni abbandonato,
dimenticarti non posso;
così pur deserto il tempio è tempio,
e l'idolo abbattuto – sempre idolo!



Желанье (Отворите мне темницу...)

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.
Дайте раз по синю полю
Проскакать на том коне;
Дайте раз на жизнь и волю,
Как на чуждую мне долю,
Посмотреть поближе мне.

Дайте мне челнок дощатый
С полусгнившею скамьей,
Парус серый и косматый,
Ознакомленный с грозой.
Я тогда пущусь в море,
Беззаботен и один,
Разгуляюсь на просторе
И потешусь в буйном споре
С дикой прихотью пучин.

Дайте мне дворец высокой
И кругом зеленый сад,

Desiderio (Spalancatemi la prigione...)

Spalancatemi la prigione,
datemi giorni splendenti,
un cavallo nerocrine,
fanciulle neroscrutanti.
Lasciatemi un'azzurra distesa
per andare al galoppo;
lasciatemi libero nella vita
di vedere più vicina
una sorte a me ignota.

Datemi una misera zattera
con le assi mezze divelte,
la vela straccia e pallida,
gettata nella tempesta.
Allora me ne andrò per il mare
incurante e solo,
nella vastità potrò vagare
e nella disputa d'onde ridere
del primitivo capriccio d'abisso.

Datemi un gran palazzo
cinto da un verde giardino,

Чтоб в тени его широкой
Зрел янтарный виноград;
Чтоб фонтан не умолкая
В зале мраморном журчал
И меня б в мечтаньях рая,
Хладной пылью орошая,
Усыплял и пробуждал...

ché nel suo scuro abbraccio
cresca l'uva e d'ambra il vino;
e una fontana, incessante,
nel salone di marmo con me
sognante altrove mormorasse,
d'una fredda polvere bagnasse
che assopisce e ridesta...

* * *

Он был рожден для счастья, для надежд
И вдохновений мирных! — но безумный
Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной;
И мир не пощадил — и бог не спас!
Так сочный плод, до времени созрелый,
Между цветов висит осиротелый;
Ни вкуса он не радуется, ни глаз;
И час их красоты — его паденья час!

И жадный червь его грызет, грызет,
И между тем как нежные подруги
Колеблются на ветках — ранний плод
Лишь тяготит свою... до первой вьюги!
Ужасно стариком быть без седины;
Он равных не находит; за толпою
Идет, хоть с ней не делится душою;
Он меж людьми ни раб, ни властелин,
И всё, что чувствует, он чувствует один!

* * *

Nacque per la felicità, la speranza
e la fantasia mite! – eppur folle
uscì dai panni ancor d’infante
e gettò il cuore nella bufera di vita;
e il mondo fu senza pietà – e Dio non lo salvò!
così il buon frutto anzi tempo maturo
tra i fiori pende orfano;
né sguardo lo rallegra, né gusto;
e l’attimo di loro bellezza – quello di sua caduta!

Un verme ingordo di dentro lo rode, rode,
e mentre i suoi teneri compagni
oscillano sui rami – il frutto precoce
sul suo grava... sino alla prima bufera!
terribile vecchiezza senza segni;
simili non trova; e fra la gente
va, benché l’anima gli resti intatta;
d’altri non è padrone né servo,
e tutto ciò che prova, da sé lo prova!

Парус

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны - ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы! он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

La vela

Sola biancheggia una vela,
nell'azzurra bruma del mare!..
cosa cerca in terra lontana?
Cosa lascia nel paese natale?

Schiumano l'onde – geme il vento,
e l'albero si curva e stride...
Ah! non è felicità che cerca,
e da felicità non viene!

Sotto – corrente blu radiosa,
sopra – del sole dorata luce...
ed ella, rivoltosa, invoca
la bufera, come fosse pace!

* * *

Смело верь тому, что вечно,
Безначально, бесконечно
Что прошло и что настанет,
Обмануло иль обманет.

Если сердце молодое
Встретит пылкое другое,
При разлуке, при свиданье
Закажи ему молчанье.

Всё на свете редко стало —
Есть надежды — счастья мало;
Не забвение разлука:
То — блаженство, это — мука.

Если счастьем дорожил ты,
То зачем его делил ты?
Для чего не жил в пустыне?
Иль об этом вспомнил ныне?

* * *

Con coraggio credi all'eterno,
al mai nato, al mai morto,
al passato e al venturo,
all'ingannatore o al deluso.

Incontrasse il giovane cuore
Un altro compagno di fuoco,
al distacco, all'appuntamento
intimagli il silenzio.

Al mondo nulla è come pare:
v'è speranza – felicità non vale;
né l'oblio né il distacco:
l'uno rende beato, l'altro pazzo.

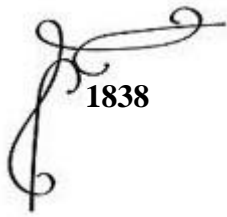
Se la felicità t'è cara,
perché l'hai avanzata?
Perché non vivesti nel deserto?
O solo oggi te ne ricordi?

* * *

Я жить хочу! хочу печали
Любви и счастию назло;
Они мой ум избаловали
И слишком сгладили чело.
Пора, пора насмешкам света
Прогнать спокойствия туман;
Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?
Он хочет жить ценою муки,
Ценой томительных забот.
Он покупает неба звуки,
Он даром славы не берет.

* * *

Io voglio vivere! voglio tristezza
contro a felicità e amore;
la menta han fatto serva
e troppo liscia la fronte.
È l'ora, l'ora pel mondo di scherno
e veder dissolta fosca quiete;
cos'è senza tempesta l'oceano?
E senza dolore il poeta?
Egli vuole il tormento intero,
al prezzo di sfinenti premure.
Egli compra i suoni del cielo,
e la gloria non è che rumore.



кинжал

Люблю тебя, булатный мой кинжал,
Товарищ светлый и холодный.
Задумчивый грузин на месть тебя ковал,
На грозный бой точил черкес свободный.

Лилейная рука тебя мне поднесла
В знак памяти, в минуту расставанья,
И в первый раз не кровь вдоль по тебе текла,
Но светлая слеза - жемчужина страданья.

И черные глаза, остановясь на мне,
Исполнены таинственной печали,
Как сталь твоя при трепетном огне,
То вдруг тускнели, то сверкали.

Ты дан мне в спутники, любви залог немой,
И страннику в тебе пример не бесполезный:
Да, я не изменюсь и буду тверд душой,
Как ты, как ты, мой друг железный.

Il pugnale

T'amo, pugnale mio d'acciaio,
compagno luminoso e freddo.
Nella forgia ti pose il pensoso georgiano,
e filo ti diede il libero circasso.

Da una mano nivea mi fosti
donato, in ricordo, all'addio,
e allora non di sangue ti bagnasti,
ma d'una lacrima chiara – perla d'agonia.

E fermi su di me, neri occhi,
colmi d'un segreto dolore,
come fossero lama al tremante fuoco,
ora nell'ombra, ora nel fulgore.

Compagno di viaggio, d'amore pegno muto,
l'esempio tuo non è vano al pellegrino:
sì, io non cambierò e sarò d'animo fermo,
come te, come te, amico mio di ferro.

Дума

Печально я гляжу на наше поколение!
Его грядущее - иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания и сомнения,
В бездействии состарится оно.
Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом.

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно малодушны
И перед властью - презренные рабы.
Так тощий плод, до времени созрелый,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
Висит между цветов, пришлец осиротелый,
И час их красоты - его паденья час!

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.
Едва касались мы до чаши наслаждения,
Но юных сил мы тем не сберегли;
Из каждой радости, бояся пресыщения,

Meditazione

Triste guardo alla generazione nostra!
che futuro – fatto di nulla o d'ombra,
intanto, al fardello di scienza e dubbio,
si farà vecchia nell'inerzia.

Ricchi siamo, sin da tener'età,
degli errori di padri e lor tardo senno,
e la vita ci strugge, liscia via senza meta,
d'altrui festa il banchetto.

Al bene o al male la vergogna di freddezza,
nel fior di vita caduti senza lotta;
innanzi pericolo rossore d'ignavi,
e innanzi potere – vili schiavi.
Così un magro frutto, anzi tempo
maturo, né sguardo né gusto godendo,
tra i boccioli pende, altro e solo,
e l'ora è una – di beltà e caduta!

Arida la mente di saperi vani,
gelosi celando ad amici e prossimi
le speranze migliori e la grata voce
di passioni allo scettico infime.
Solo sfiorammo la coppa di delizia,
ma le giovani forze ne furon tatte;
d'ogni gioia, temendo nausea,

Мы лучший сок навеки извлекли.

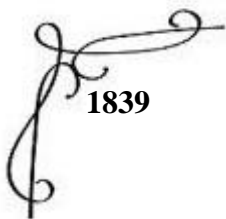
Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства -
Зарытый скупостью и бесполезный клад.
И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.
И предков скучны нам роскошные забавы,
Их добросовестный, ребяческий разврат;
И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад.

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovитой,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

il più fine succo per sempre tratto.

Al sogno di poesia, all'opera
d'arte, l'estasi dolce non tocca nostra
mente; custode avido il petto d'un brano
di senso – tesoro sepolto e vano.
E odiamo, e amiamo per vezzo,
nulla perdendo per amore o per odio,
e in animo regna un certo mistero freddo,
mentre fuoco brucia nel sangue.
E noia ci danno larghi sollazzi d'avi,
loro diligente, bimbescio degrado;
e alla tomba senza urlo e senza firma
corriamo, dagli occhi strali.

Folla tetra e presto dimenticata,
sul mondo passiamo senza rumor e orma,
né cibando i secoli d'idea feconda,
né d'opera dal genio cominciata.
Cenere, severo qual cittadino e giudice,
offenderà di sprezzante verso il postero,
l'amaro scherno del figlio ingannato
sul padre suo rovinato.



Дары Терека

Терек воеет, дик и злобен,
Меж утесистых громад,
Буре плач его подобен,
Слезы брызгами летят.
Но, по степи разбегаясь,
Он лукавый принял вид
И, приветливо ласкаясь,
Морю Каспию журчит:

"Расступись, о старец-море,
Дай приют моей волне!
Погулял я на просторе,
Отдохнуть пора бы мне.
Я родился у Казбека,
Вскормлен грудью облаков,
С чуждой властью человека
Вечно спорить я готов.
Я, сынам твоим в забаву,
Разорил родной Дарьял
И валунов, им на славу,
Стадо целое пригнал".

I doni del Tèrek

Urla il Tèrek, feroce amaro,
tra le rocciose schiene,
il suo pianto è bufera,
spruzza e lacrima insieme.
Ma, correndo per la steppa,
prese un'aria di malizia
e, in una gentile carezza,
al Mar Caspio bisbiglia:

«Apriti, o vecchio-mare,
da' rifugio al mio flutto!
nella vastità ebbi daffare,
del riposo è l'ora e del tuffo.
Dal monte Kazbék nascevo,
levato in seno alle nuvole,
d'uomo la forza straniera
in eterno pronto a combattere.
Per diletto dei tuoi figli
devastai l'amato Dar'jal
e l'intero gregge dei macigni
condussi, a loro gloria».

Но, склонясь на мягкий берег,
Каспий стихнул, будто спит,
И опять, ласкаясь, Терек
Старцу на ухо журчит:

"Я привез тебе гостинец!
То гостинец не простой:
С поля битвы кабардинец,
Кабардинец удалой.
Он в кольчуге драгоценной,
В налокотниках стальных:
Из Корана стих священный
Писан золотом на них.
Он упрямо сдвинул брови,
И усов его края
Обагрила знойной крови
Благородная струя;
Взор открытый, безответный,
Полон старою враждой;
По затылку чуб заветный
Вьется черною космой".

Но, склонясь на мягкий берег,
Каспий дремлет и молчит;
И, волнуясь, буйный Терек
Старцу снова говорит:

Ma, chino sulla dolce riva,
quasi dormisse, taceva il vecchio,
ed ecco, carezzevole, il Tèrek
gli ribisbiglia nell'orecchio:

«T'ho portato un regaluccio!

E non è regalo da poco:
un kabardino dalla zuffa,
un kabardino ardito.

Indossa un prezioso giaco,
e gomitiere d'acciaio:
santi versi dal Corano
vi brillano incisi.

I sopraccigli cono cupi,
e le punte dei baffi
un nobile flusso ha rese
porpora e brucianti;
lo sguardo è aperto, insoluto,
denso dell'antico conflitto;
segreto il ciuffo sulla nuca
la nera chioma intreccia».

Ma, chino sulla dolce riva,
il Caspio sonnecchia e tace;
freme, schiumoso, il Tèrek
e al vecchio ancora dice:

"Слушай, дядя: дар бесценный!

Что другие все дары?

Но его от всей вселенной

Я таил до сей поры.

Я примчу к тебе с волнами

Труп казачки молодой,

С темно-бледными плечами,

С светло-русою косой.

Грустен лик ее туманный,

Взор так тихо, сладко спит,

А на грудь из малой раны

Струйка алая бежит.

По красотке молодежи

Не тоскует над рекой

Лишь один во всей станице

Казачина гребенской.

Оседлал он вороного,

И в горах, в ночном бою,

На кинжал чеченца злого

Сложит голову свою".

Замолчал поток сердитый,

И над ним, как снег бела,

Голова с косой размытой,

Колыхаяся, всплыла.

«Senti, nonno: che dono immenso!

a che tutti gli altri doni?

Per oggi lo tenevo in grembo

e nascosto al mondo.

Ti porto insieme alle onde

un corpo di giovane cosacca,

dalle spalle bruno-livide,

dalla biondo-chiara treccia.

Sul suo volto un triste velo,

e sguardo silente, dolce posa,

dalla piccola ferita sul seno

un filo rosso si dipana.

Per la giovane bellezza

è un villaggio nel tormento

e sul fiume si dispera,

meno un cosacco grebènsko.

Egli ha sellato il morello,

e sui monti, a pugna di notte,

sulla lama di brutto cecenzo

troverà la sua morte».

Tacque l'iroso torrente,

e d'acque, bianco neve,

un profilo emerse,

ondeggiò la treccia, tenue.

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти
Темно-синие глаза.

Он взыграл, веселья полный —
И в объятия свои
Набегающие волны
Принял с ропотом любви.

Luccicò di potere il vecchio
e sorse, grosso di tempesta,
dell'umidezza di passione
gli occhi blu coperti.

Si gonfiò, d'allegria colmo –
e nel suo abbraccio
le accavallanti onde
con uno scroscio d'amore accolse.

Молитва

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучьи слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко —
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Preghiera

Nell'ora più difficile
Il cuore si colma d'angoscia:
una preghiera incantevole
ripeto a memoria.

Vi è una forza benefica
nell'accordo di vive parole,
e inafferrabile spira
una santa grazia in loro.

Dall'animo fardello cade,
il dubbio è lontano –
e si piange, e si crede,
d'un pianto leggero, leggero...

Не верь себе

Ques nous font apres tout les vulgaires abois
De tous ces charlatans qui donnent de la voix,
Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase
Et tous les baladins qui dansent sur la phrase?

A. BARBIER

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы, бойся вдохновенья...
Оно — тяжелый бред души твоей больной
Иль пленной мысли раздраженье.
В нем признака небес напрасно не ищи:
То кровь кипит, то сил избыток!
Скорее жизнь свою в заботах истощи,
Разлей отравленный напиток!

Случится ли тебе в заветный чудный миг
Отрыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

Закрадется ль печаль в тайник души твоей,

Non ti fidar, non di te

A che ci serve infine il volgare abbaio
di quei ciarlatani che fanno grande vocìo,
i mercanti del pathos e i facitori d'enfasi
e tutti i saltimbanchi che danzano sulle frasi?

A. BARBIER

Non ti fidar, non di te, giovane sognatore,
come ulcera temi la musa...
D'anima infetta è penoso furore,
o sdegno di pensiero chiuso.
Segno celeste in essa non cercar vano –
il sangue brucia, la forza manca!
presto consuma la vita in pena,
versa l'avvelenata bevanda!

Talvolta in intimo sublime istante
rinvieni d'anima un tempo
sepolta e ancor pura ignota fonte,
di lisci e dolci suoni densa –
lor non dar ascolto, loro non darti,
getta invece d'oblio un velo:
con parole di ghiaccio e asciutti versi
non avrai alcun significato.

Зайдет ли страсть с грозой и вьюгой, —
Не выходи тогда на шумный пир людей
С своею бешеной подругой;
Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной.

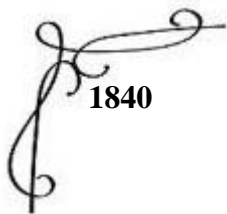
Какое дело нам, страдал ты или нет?
На что нам знать твои волнения,
Надежды глупые первоначальных лет,
Рассудка злые сожаленья?
Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступления иль утраты!..
Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заученным,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным...

S'infili tristezza in anfratto d'anima,
giunga passione con tempesta e bufera –
non venire al mondano festino
con la tua feroce amica;
non umiliarti. Vergogna è il mercato
di tal ira, di tal docile angoscia,
e del marcio d'intime piaghe l'altera mostra
per lo stupore di semplice volgo.

A noi che spetta, tu soffra o meno?
A che sapere quei tumulti,
le stolte speranze degli esordi,
del senno i mordaci fantasmi?
Guarda: di fronte a te va leggera
folla per il solito cammino;
su volti festosi non quasi una ruga,
lacrime non vedrai lascive.

Tra quelli ce ne fosse almeno uno,
da severa croce non oppresso,
che a precoce vecchiezza non sia giunto
senza perdita o delitto!
credi: ridere fa tuo pianto, tuo furore,
colle sue arie monotone,
come attor tragico in porpora,
menando spada di cartone...



* * *

Есть речи - значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,

* * *

Vi son parole – il senso
è banale od oscuro,
ma lor ascolto senz’
ansia è escluso.

Lor suoni son pieni
di folle desiderio!
vi son lacrime di fine,
tremiti d’inizio.

Risposta non s’addice
del mondano frastuono
al di fiamma e luce
verbo frutto nuovo;

ma nel tempio, alla pugna
o dovunque sarò,
uditolo, in ogni dove
lo riconoscerò.

Senza finire i salmi,
risponderò al suono,

И брошусь из битвы

Ему я навстречу.

e mi leverò d'armi
per seguirne il tono.

Завещание

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!
Поедешь скоро ты домой:
Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

А если спросит кто-нибудь...
Ну, кто бы ни спросил,
Скажи им, что навывлет в грудь
Я пулей ранен был;
Что умер честно за царя,
Что плохи наши лекаря,
И что родному краю
Поклон я посылаю.

Отца и мать мою едва ль
Застанешь ты в живых...
Признаться, право, было б жаль
Мне опечалить их;
Но если кто из них и жив,
Скажи, что я писать ленив,
Что полк в поход послали,

Testamento

Restar vorrei, fratello,
da solo un po' con te:
non c'è tempo, m'han detto,
da vivere per me!
presto farai ritorno:
vedrai... Macché! la mia sorte,
in verità, nessuno
l'ha in pensiero.

E se qualcun domanda...
Non importa chi sia,
dirai che uno sparo nel petto
fu la rovina mia;
che muoio per lo zar,
che i medici non sanno far
e al paese natìo
porgo il mio addio.

Non so se troverai
i genitori vivi...
Invero, non vorrei mai
saperli infelici;
ma se vivono ancora,
dirai che ho lenta la scrittura,
che il reggimento parte,

И чтоб меня не ждали.

Соседка есть у них одна...

Как вспомнишь, как давно

Расстались!.. Обо мне она

Не спросит... всё равно,

Ты расскажи всю правду ей,

Пустого сердца не жалея;

Пускай она поплачет...

Ей ничего не значит!

che non ha senso aspettarmi.

Da lor c'è una vicina...

Ti ricordi, molto tempo

è passato!.. Lei di me

non chiederà... Lo stesso,

raccontale la pura verità,

del cuore vuoto non aver

pietà, lascia che pianga...

lacrima non c'è abbastanza!

Казачья колыбельная песня

Спи, младенец мой прекрасный,

Баюшки-баю.

Тихо смотрит месяц ясный

В колыбель твою.

Стану сказывать я сказки,

Песенку спою;

Ты ж дремли, закрывши глазки,

Баюшки-баю.

По камням струится Терек,

Плещет мутный вал;

Злой чечен ползет на берег,

Точит свой кинжал;

Но отец твой старый воин,

Закален в бою:

Спи, малютка, будь спокоен,

Баюшки-баю.

Сам узнаешь, будет время,

Бранное житье;

Смело вденешь ногу в стремя

И возьмешь ружье.

Я седельце боевое

Шелком разошью...

Спи, дитя мое родное,

Ninna nanna cosacca

Dormi, bambino mio bello,

bajuški-bajù.

Calma guarda luna e brilla

dove dormi tu.

Favole ora ti racconto,

note su e giù;

chiudi gli occhi, dormi a fondo,

bajuški-bajù.

Fra le pietre scorre il Tèrek,

il flutto mormora;

sulla riva striscia crudele,

ceceno col pugnol;

ma tuo padre nacque prode,

forte nella pugna:

dormi, piccino, sonno godi,

bajuški-bajù.

Verrà il tempo, tu lo sai,

della guerra l'alba;

nella staffa gambe avrai

e fucile al palmo.

Del guerrier la sella io

di seta cucirò...

Dormi, amato bimbo mio,

Баюшки-баю.

Богатырь ты будешь с виду

И казак душой.

Провожать тебя я выйду -

Ты махнешь рукой...

Сколько горьких слез украдкой

Я в ту ночь пролью!..

Спи, мой ангел, тихо, сладко,

Баюшки-баю.

Стану я тоской томиться,

Безутешно ждать;

Стану целый день молиться,

По ночам гадать;

Стану думать, что скучаешь

Ты в чужом краю...

Спи ж, пока забот не знаешь,

Баюшки-баю.

Дам тебе я на дорогу

Образок святой:

Ты его, моляся богу,

Ставь перед собой;

Да, готовясь в бой опасный,

Помни мать свою...

Спи, младенец мой прекрасный,

Баюшки-баю.

bajuški-bajù.

Ercole sarai d'aspetto

e cosacco d'animo.

Levando con te il braccio

di casa uscirò...

di nascosto amare lacrime

quella notte verserò!..

Dormi, angelo mio, calmo, mite,

bajuški-bajù.

Nell'angoscia languirò

dell'attesa vana;

d'ora in ora pregherò,

sognerò la piana;

penserò di che ti cruccia

nel confin straniero...

Dormi, finché non sai d'uggia,

bajuški-bajù.

Io ti darò per il viaggio

un'icona santa:

tienila, pregando Dio,

agli occhi davanti;

partendo alla tremenda guerra,

serba di me ricordo...

Dormi, bambino mio bello,

bajuški-bajù.

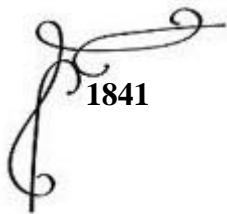
Отчего

Мне грустно, потому что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.
Мне грустно... потому что весело тебе.

Perché

Sono triste, perché in fondo t'amo,
e la tua giovinezza in fiore, amaro,
saprò vittima di perfida lingua.

Per ogni chiaro giorno e dolce attimo
d'angoscia e lacrime pagherai la sorte.
Sono triste...perché tu sei felice.



Родина

Люблю отчизну я, но странною любовью!

Не победит ее рассудок мой.

Ни слава, купленная кровью,

Ни полный гордого доверия покой,

Ни темной старины заветные преданья

Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

Но я люблю — за что, не знаю сам —

Ее степей холодное молчанье,

Ее лесов безбрежных колыханье,

Разливы рек ее подобные морям;

Проселочным путем люблю скакать в телеге

И, взором медленным пронзая ночи тень,

Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,

Дрожащие огни печальных деревень.

Люблю дымок спаленной жнивы,

В степи ночующий обоз,

И на холме среди желтой нивы

Чету белеющих берез.

С отрадой многим незнакомой

Я вижу полное гумно,

Избу, покрытую соломой,

Patria

Io t'amo patria, ma d'un amore strano!

la mia ragione non lo vince.

Né la gloria, sangue da mercato,
né la calma dell'altera fiducia,
né l'oscure leggende d'antichi miei
destano in me fantasie lievi.

Ma io amo – il perché non so –
il ghiaccio silente delle sue steppe,
l'onde sconfinite di sue foreste,
le piene dei fiumi, simili a mari;
per la via battuta amo balzare sopra un carro
e, lo sguardo lento passando l'ombra notturna,
incontrare ai lati, sospirando un alloggio,
il tremolio di fuoco dei mesti villaggi.

Amo il fumicello d'erba resta,
nella steppa il convoglio annottato
e sul poggio tra le bionde messi
fare un bianco paio le betulle.

Con tanta gioia e sconosciuta
io vedo l'aia colma,
l'izba, rivestita di paglia,

С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

la finestra cogli scuri intagliati;
e quand'è festa, nella rugiada la sera,
guardare a mezzanotte pronto
alla danza al calpestio al fischio
di sotto il mormorio d'ubriachi.

* * *

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чём?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Тёмный дуб склонялся и шумел.

* * *

Me ne esco solo per la strada;
tra la nebbia via di sassi brilla;
notte tace. Il deserto ascolta
Dio, e stella parla con stella.

Nei cieli si mira solennità!
terra dorme in azzurro fulgore...
Perché a me dolore, fatica?
Che aspetto? Di che il tremore?

Ormai niente aspetto dalla vita,
e non piango affatto sul passato,
cerco tregua e libertà!
vorrei dimenticare, addormentato!

ma non del freddo sonno della tomba...
Per i secoli vorrei dormire,
e il petto nido per le forze della vita,
e che s'alzi piano del respiro;

giorno e notte cullando udito,
dolce canti una voce d'amore,
eternamente verde su di me
quercia scura si chini a frusciare.

Морская царевна

В море царевич купает коня;
Слышит: «Царевич! взгляни на меня!»

Фыркает конь и ушами прыдет,
Брызжет и плещет и дале плывет.

Слышит царевич: «Я царская дочь!
Хочешь провести ты с царевною ночь?»

Вот показалась рука из воды,
Ловит за кисти шелковой узды.

Вышла молодая потом голова,
В косу вплелась морская трава.

Синие очи любовью горят;
Брызги на шее, как жемчуг, дрожат.

Мыслит царевич: «Добро же! постой!»
За косу ловко схватил он рукой.

Держит, рука боевая сильна:
Плачет и молит и бьется она.

К берегу витязь отважно плывет;

La principessa del mare

Bagna il cavallo lo zarevič;
sente: «Zarevič! guarda qui!»

Sbuffa il cavallo e l'orecchi scuote,
spruzza e schizza e ancor nuota.

Sente: «Sono la figlia dello zar!
vuoi con me la notte passar?»

D'acqua una mano emergeva,
stretta sulle nappe di seta.

Ecco uscire giovane chioma;
d'alghe s'intreccia sua trama.

Occhi blu d'amore bruciano;
gocce sul collo, perle, tremano.

Pensa lo zarevič: «Bene! aspetta!»
e svelto le afferra la treccia.

Stringe, la forte mano guerriera:
nel muto pianto lei dispera.

Fiero l'eroe tocca riva;

Выплыл; товарищей громко зовет:

«Эй, вы! сходитесь, лихие друзья!

Гляньте, как бьется добыча моя...

Что ж вы стоит смущенной толпой?

Али красы не видали такой?»

Вот оглянулся царевич назад:

Ахнул! померк торжествующий взгляд.

Видит, лежит на песке золотом

Чудо морское с зеленым хвостом.

Хвост чешуею змеиной покрыт,

Весь замирая, свиваясь, дрожит.

Пена струями сбегает с чела,

Очи одела смертельная мгла.

Бледные руки хватают песок;

Шепчут уста непонятный упрек...

Едет царевич задумчиво прочь.

Будет он помнить про царскую дочь!

emerge; ai compagni grida:

«Ehi! venite amici, di corsa!
quale preda, e come sforza...

Perché rimanete incantati?
Mai vedeste una tale beltà?»

Si voltò lo zarevič e guardò:
ah! trionfante sguardo s'adombrò.

Vide: sulla sabbia d'oro giaceva
prodigio del mare dalla verde coda;

la coda squamata di serpe,
spegnendosi, trema e si torce;

rivoli di schiuma dalla fronte,
sugli occhi nebbia di morte.

Sabbia tra le mani pallide;
sulle labbra un'accusa immobile...

Si allontana lo zarevič pensoso.
Per la principessa non avrà riposo!

* * *

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье:
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.

Я говорю с подругой юных дней,
В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

* * *

No, non per te l'amore mio brucia,
non per me la tua beltà splende:
amo in te il dolore d'un tempo
e canto la giovinezza perduta.

A volte mi capita di osservarti
e lungo sguardo nel tuo affondo:
segreto un discorso m'avvolge,
ma non con te del cuore parlo.

Parlo con l'amica di giorni verdi;
nel tuo volto cerco altro volto;
in vive labbra quelle già morte,
negli occhi il lume d'occhi spenti.

Пророк

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведение пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено камня.

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу,
Как птицы, даром божьей пищи;

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;
И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя.

Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо,
То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой:

Il profeta

Da quando l'eterno giudice
mi dette la vista del profeta,
nella gente leggo pagine
d'odio e vita dissoluta.

Proclamavo una dottrina
e d'amore e di verità pura:
una folla m'era vicina
e tirava pietre furiosa.

Spargevo di cenere il capo,
dalle città scappavo mèndico,
ed ecco nel deserto vivo,
uccello, alla divina mensa.

Rispettando l'insegnamento,
le bestie mi ubbidiscono;
e le stelle mi danno ascolto,
luccicando all'unisono.

Per le città e il clamore
mi faccio largo e di fretta,
e i vecchi sento ammonire
col sorriso a bocca stretta:

«Смотрите: вот пример для вас!

Он горд был, не ужился с нами:

Глупец, хотел уверить нас,

Что бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:

Как он угрюм, и худ, и бледен!

Смотрите, как он наг и беден,

Как презирают все его!»

«Eccolo: un esempio per voi!
superbo era, non ci voleva.
Stupido, parlava con noi
come gli stesse Dio in bocca!»

guardatelo, su, bambini:
com'è tetro e secco e smorto!
guardate, né soldi né vestiti,
e di lui si dice corna!»

Сон

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня - но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

Sogno

Nel caldo mezzodì di valle in Daghestàn,
col piombo in petto fermo giacevo;
ancora fumava ferita profonda;
e stilla di sangue vi scorreva.

Solo giacevo sulla sabbia di valle;
balze di roccia premevano attorno,
e il sole bruciava loro cime gialle
e bruciava me pure – ma di morte stavo dormendo.

E di luci splendente sognavo
nella terra natia un banchetto serale.
Tra le giovani, dal capo infiorato,
era un allegro vociare di me.

Ma d'allegro vociare in disparte,
una sedeva là sola e pensosa,
e l'anima sua fresca in sogno triste
Dio sa perché era discesa;

e sognava lei la valle in Daghestàn;
un corpo conosciuto là giaceva;
sul suo petto nera e fumante piaga,
e freddo sangue ne usciva.

* * *

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Быть может, за стеной Кавказа
Сокроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей.

* * *

Addio, Russia immondata,
terra di servi, terra di signori,
e voi, azzurre uniformi,
e tu, gente a lor votata.

Forse, di là dai monti
rifugio avrò dai tuoi pascià,
da lor occhi onniveggenti,
da l'orecchie cui nulla scampa.

Утес

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.

Lo scoglio

Pernottò una nuvola dorata
a un gigante-scoglio in seno;
fu giorno e riprese il cammino
giocosa e d'azzurro lieta;

umida traccia resta nella ruga
del vecchio scoglio. E da solo
se ne sta, nel pensiero a fondo,
e silente piange nel deserto.

Conclusioni

Il presente studio ha inteso approfondire la produzione poetica di Lermontov mediante uno sguardo molteplici e per quel che è dato sperare globale. Procedendo per gradi, o meglio per strati, questo sguardo, che voleva essere traduttologico e al contempo critico, si è dato il compito di percepire, individuare e infine comparare la sostanza più pura della poesia lermontoviana, pur sempre cercando di avanzare con la sensibilità e il rispetto che si è deciso di ritenere necessari. Il primo e fondamentale ambito, quello formale, è stato esplorato con dovere di inclusione storica e compositiva, per quel che riguarda l'originale, e di giustificazione stilistica, per quanto concerne le scelte di traduzione. Quindi si è analizzata la sfera prettamente lessicale, portando a esempio, per analogia e contrasto, gli esiti di altri autori conterranei e più o meno coevi. Ulteriore spazio è stato dedicato a un tipico procedimento della lirica composta dal Lermontov più ispirato e intimo: di pari passo con il filosofo "del martello" e grande sperimentatore della forma aforistica, Friedrich Nietzsche, è stato attuato un tentativo di conciliazione del mezzo retorico con l'intento lirico. I successivi capitoli sono connotati da un più ampio respiro. Per quanto riguarda l'aspetto ambientale e quindi del Caucaso, determinante per la più felice stagione poetica di Lermontov, si è scelto di suddividere la trattazione in due capitoli distinti: uno che si occupasse di presentare il singolarissimo approccio russo, e politico e filosofico e letterario, nella sua ambivalente relazione con il già definito "Oriente domestico"; l'altra che più liberamente si calasse nella veste pittorica, non di rado pure speculativa, che in quel periodo segna la vetta e il termine della poesia lermontoviana. A tal fine si è deciso di tracciare un parallelo tra le stagioni creative ed esistenziali e del filosofo-poeta Nietzsche e del poeta-filosofo Lermontov, tentandone la condensa in una ideale, bruciante, fecondissima giornata, così distinta secondo le scadenze umanamente intese dalla critica nietzscheana: mattino, meriggio, crepuscolo. In ultimo, la trattazione ha visto accentuarsi il suo stampo filosofico: con l'intento di realizzare una vasta disamina intorno alle condivise soluzioni poetiche di Lermontov, Shakespeare e Nietzsche, si sono affrontati concetti di grande visionarietà e pari impatto speculativo, quali la *volontà*

di potenza, l'eterno ritorno: concetti, questi, che non mancano di figurare nella poesia e nella prosa di Lermontov – nelle forme che gli sono congeniali, s'intende. Una selezione di poesie, la gran parte delle quali trattate o almeno evocate nello studio qui offerto, conclude, giustifica e inquadra il lavoro compiuto nella sua massima aspirazione: quali che siano i gradi di esattezza, esaustività, coerenza, e quanto poi questi dipendano dall'uso più o meno calcato della personale sensibilità, non è faccenda cui il presente studio attiene.

Certo è auspicabile che la qui presente traduzione, e lo studio compiuto intorno e innanzi a essa, aggiunga una notevole infiorescenza al già folto ma lungi dall'esser esaurito corollario lermontoviano. Giacché, in ultimo giudizio, questo studio vorrebbe presentarsi quale atto di sensibilità desta e arte debitamente vocata, un atto che sia al contempo *del leggere poesia, dello scrivere poesia e del rimettere poesia*.

Bibliografia

Opere letterarie

Baratynskij, E. A. (1999), *Liriche*, a cura di Michele Colucci, Torino: Einaudi

Bestužev, A. (1997), *Il giovane bek: una storia del Caucaso*, Treviso: Santi Quaranta

Byron, G. G. (1958), *Don Juan*, introduction and notes by Leslie A. Marchand, Boston: Houghton Mifflin

Čaadaev, P. J. (1950), *Lettere filosofiche*, a cura di Angelo Tamborra, Bari: Laterza

Carlyle, T. (1920), *Lavora, non disperarti*, Milano – Torino – Roma: Fratelli Bocca Editori

Chateaubriand, F. R. (1950), *Atala. Renato. Le avventure dell'ultimo Abenceragio*, Milano: Bur

Herzen, A. (1949), *Passato e pensieri*, traduzione di Clara Coisson, Torino: Giulio Einaudi edizioni

Lermontov, M. Ju. (1958), *Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Tom pervyj: Stichotvorenija 1828-1841*, Akademija nauk SSSR: Mosca-Leningrado

Lermontov, M. Ju. (1959), *Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Tom četvertyj: Prosa i pis'ma*, Akademija nauk SSSR: Mosca-Leningrado

Lermontov, M. Ju. (1982), *Liriche e poemi*, introduzione di Angelo Maria Ripellino; versioni di Tommaso Landolfi, Torino: Einaudi

Lermontov, M. Ju. (1988) *A hero of our time: a novel*, translated from the russian by Vladimir Nabokov, Ann Arbor: Ardis

Lermontov, M. Ju. (2014), *Quaranta poesie*, traduzione e cura di Roberto Michilli, Giulianova: Galaad edizioni

Lermontov, M. Ju. (2017), *Un eroe dei nostri tempi*, traduzione e cura di Paolo Nori, Milano: Marcos y Marcos

Mann, T. (1959), *La morte a Venezia*, Milano: Bur

Nietzsche, F. (2000), *Le poesie*, a cura di Anna Maria Carpi, Torino: Einaudi

Nietzsche, F. (2016), *L'anticristo. Crepuscolo degli idoli. Ecce homo*, Roma: Newton Compton

Nietzsche, F. (2018), *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versioni e appendici di Mario Montinari; nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano: Adelphi

Nietzsche, F. (2018), *Genealogia della morale*, Roma: Newton Compton

Ovidio, (2016), *Le Metamorfosi*, cura e traduzione in versi di Mario Scaffidi Abbate, Roma: Newton Compton

Pierce, A. (1988), *Dizionario del diavolo*, Milano: Tea

Pessoa, F. (1988), *Il poeta è un fingitore*, duecento citazioni scelte da Antonio Tabucchi, Milano: Feltrinelli

Puškin, A. S. (1985), *Eugenio Onegin*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano: Rizzoli

Puškin, A. S. (2001), *Poemi e liriche*, versioni, introduzioni e note di Tommaso Landolfi, Milano: Adelphi

Schiller, F. (2010), *I masnadieri*, a cura di Luca Crescenzi; con un saggio di Thomas Mann, Milano: A. Mondadori

Tolstoj, L. N. (1988), *I cosacchi*, traduzione e introduzione di Gianlorenzo Pacini, Milano: Mondadori

Tolstoj, L. N. (2010), *Chadži-Murat*, traduzione di Paolo Nori, Roma: Voland

Letteratura critica

Carpi, G., Garzonio, S. (2011), *Lirici russi dell'Ottocento*, saggio introduttivo di Natal'ja Fateeva, Roma: Carocci

Ciavarelli, M. (2011), *Gestalt: l'ovvio per i giorni alterni*, Roma: Armando

Colucci, M. (1993), 'Del tradurre poeti russi', *Europa Orientalis* 12, n° 1, pp. 1-22

Di Chiara, A., De Cesare, V. (1998), *La filosofia russa, 1800-1900: atti del convegno svoltosi a S. Margherita Ligure il 2 e il 3 maggio 1996*, a cura di Alessandro Di Chiara e Vittorio De Cesare, Napoli: La città del Sole

Ejchenbaum, B. M. (1977), *Lermontov*, Letchworth: Prideaux Press

Ferrari, A. (2003), *La foresta e la steppa*, Milano: Libri Scheiwiller

Fini, M. (2014), *Nietzsche. L'apolide dell'esistenza*, Venezia: Marsilio

Gasparini, E. (1949), *La meteora di Lermontov*, Firenze: Sansoni

Giusti, W. (1968), *Il demone e l'angelo: Lermontov e la Russia del suo tempo*, Firenze-Messina: G. D'Anna

Gobetti, P. (1976), *Paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, introduzione di Vittorio Strada, Torino: Einaudi

Graciotti, S. (1991), 'Mito e antimito dell'Oriente nella cultura della Russia moderna', in *Venezia e l'Oriente*, a cura di Lionello Lanciotti, *The English Historical Review*, Vol. 106 (420), pp. 249-272

Grossman, L. P. (1941), 'Lermontov i kul'tury Vostoka', in *Literaturnoe nasledstvo*, Moskva, pp. 673-744

King, C. (2014), *Il miraggio della libertà: storia del Caucaso*, traduzione di Piero Arlorio, Torino: Einaudi

Lotman, Ju. M. (1985), 'Problema Vostoka i Zapada v tvorčestve pozdnego Lermontova', in *Lermontovskij sbornik*, Leningrad, pp. 5-22

Magarotto, L. (2015), *La conquista del Caucaso nella letteratura russa dell'Ottocento: Puskin, Lermontov, Tolstoj*, Firenze: Firenze University Press

Maltinti, F. (2017), *L'eredità del profeta. da Maometto all'Isis... Le colpe dell'Occidente*, Brindisi: Hobos

Manujlov, V. A. (1935-37), 'Hronologeskaja kanva žizni M. Ju. Lermontova', <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/lerm05/vol05/l552575-.htm>, (23 luglio 2019)

Nabokov, V. V. (1941), 'The Lermontov Mirage', *The Russian Review*, Vol. 1, n° 1, pp. 31-39

Parisi, V. (2017), *Guida alla Mosca ribelle*, Roma: Voland

Sapir, E. (1972), *Cultura, linguaggio e personalità*, a cura di David G. Mandelbaum, Torino: Einaudi

Šestov, L. (1950), *La filosofia della tragedia : Dostoevskij e Nietzsche*, a cura di Ettore Lo Gatto, Napoli: Edizioni scientifiche italiane

Šestov, L. (1991), *Sulla bilancia di Giobbe: peregrinazioni attraverso le anime*, traduzione di Alberto Pescetto, con un saggio di Czesław Miłosz, Milano: Adelphi

Strada, V. (2005), *EuroRussia: letteratura e cultura da Pietro il Grande alla rivoluzione*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza

Viskovatov, P. A. (1891), *M. Ju. Lermontov, žizn i tvorčestvo*, Moskva